قائمة كاملة
بالأفلام المقتبسة

الاقتباس
في السينما المصرية

محمود قاسم





نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع

الاقتباس

فى السينما المصرية

(مع ملحق بقائمة شبه كاملة لأهم المصادر الأجنبية فى السينما المصرية)

محمود قاسم

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
الفجالة - القاهرة

نحو سينما مقارنة

السينما المصرية .. ليست مصرية تماما .

فباستثناء مجموعة قليلة من أفلامها التى تقترب من الألفى وخمسمائة فيلم سنجد أن أغلب الافلام المصرية مستورد من الخارج . إما متأثرا بموجات عالمية تلقى ذيوعا فى مرحلة معينة،أو بالاقتباس المباشر من أفلام أو روايات أدبية أو مسرحيات . وبمثل هذا التأثير البين فى السينما المصرية يتضح مدى أهمية الدراسة المقارنة . أو ما يمكن تسميته تجاوزا بالسينما المقارنة .

وتدرس السينما المقارنة فى أبسط صورها العلاقة بين الكلمة المكتوبة فى النص الأدبى وبين الصورة الفيلمية ، فالصورة هى فى الأساس كلمة مجسدة مسطورة ، ومصورة بطريقة يمكن للعين أن تراها بعد أن تخيلتها . واذا كانت للكلمة مفرداتها التعبيرية التى تميزها عن الصورة وأنها كثير ما يصعب تجسيدها . فإن الصورة من ناحية أخرى يصعب وصفها بالكلمة بنفس الدقة مهما بلغت دقة التعبير ، أو بلاغة الكاتب . ومن ذلك تتضح أهمية الربط بين الكلمة والصورة كلغة تعبير . خاصة فى العلاقة المقارنة بينهما . الكلمة هى الأسبق . وفى البدء كانت الكلمة . ثم جاءت الصورة تحاول تجسيد هذه الكلمة أو تحاول أن تخلق تعبيرًا مختلفا وإن كانت له صلة بها من قريب أو بعيد .

ولا ينكر أحد أن الأدب ساعد على إثراء الحركة السينمائية فى شتى أنحاء العالم . وان السينما نهلت الكثير من أعمالها من الكلمة المكتوبة سواء فى شكل روائى أو مسرحى أو اقصوصة . وسوف تستمد السينما من الأدب طالما بقت السينما . وطالما بقى الأدب . وسوف تظل الكاميرا أسيرة للكلمة المكتوبة أمدا طويلا الى أن يطرأ تغيير شامل على فن السينما . وتتغير بالتالى طبيعة ونوعية هذا الفن الذى اعتدنا عليها طوال عمر السينما . والى أن يحدث هذا الأمر . فستظل السينما ملتصقة بالأدب التصاقا وثيقا . تنهل منه وتعتمد عليه وترتبط به .

ويحمل الفيلم فى أغلب الأحيان رؤية مختلفة تماما عن النص المأخوذ عنه مهما التزم بروح النص الروائى . ويصبح الفيلم مصبوغا برؤية المخرج مهما كانت درجة إعجابه بالنص. وبالتالى فإنه يغير من شخصيات ومواقف وأحداث وأفكار . يضيف ويحذف . يختصر ويسهب كما يشاء .. وهذا من حقه لأنه فنان وخالق وله رؤيته التى لا بد أن يكشفها فى العمل الذى يتناوله . ويتضح من هذا الأمر أن اختلاف المعالجة أمر وارد . والطريف أن هذا الاختلاف يحدث عند الفنان الواحد فى مراحل مختلفة من حياته زمانيا ومكانيا . فقد يتناول مخرج إحدى الروايات فى فترة من حياته بطريقة ما ، ثم يعود لتناول نفس العمل بصورة مختلفة فى فترة أخرى . وبدا هذا الأمر واضحا فيما يسمى بظاهرة إعادة إخراج أفلام قديمة REMAKE سواء فى السينما المصرية أو العالمية . كما أن المخرج نفسه تحت نظامين

سياسيين متباينين قد تختلف رؤية وفكرة كل منهما مهما بلغت قدرته التعبيرية .

وتختلف أشكال المعالجة فيما يتعلق بعلاقة الفيلم بالنص الأساسي . فقد يؤخذ الفيلم مباشرة من عمل أدبي مكتوب ويحاول المخرج أو كاتب السيناريو أن يلتزم التزاما حرفيا بنص الرواية، سواء في تركيب الشخصيات أو الحوار الذي تتبادله أو في الأحداث . وقد يحدث تعديل في الرواية وشخصياتها ، وهذا من أكثر المعالجات شيوعا في السينما المقتبسة من أصل أدبي سواء على المستوى المحلي أو العالمي .. لأننا لم نجد فيلما واحدا طابق الأصل مطابقة أشبه بتطابق المثلثات في علم الهندسة . فكثيرا ما يصعب على الفنان الالتزام كاملا بالنص ، إما لأن الاصل بالغ الضخامة . أو مليء بالتغريب، أو أنه قصة قصيرة يجب تطويلها، أو لاسباب أخرى عديدة تقع بين هذا وذاك .

ويدخل ضمن الرؤية السينمائية أيضا تناول عمل ما بوجهة نظر معاصرة وتلوين أحداث الماضي بمعاصرة، واضافة العديد من الظروف والملابسات الاجتماعية التي يعيشها المخرج في مجتمعه مثلما فعل فيلليني في فيلمه « ساتيركون » حينما تناول رواية قديمة ترجع الى العصر الروماني للشاعر بتروينى ، وأضاف إليها أحداثا غير موجودة في الرواية يمكنها أن تعكس مرآة حضارة القرن العشرين . ومثلما فعلت السينما في اسبانيا والولايات المتحدة وروسيا حينما تناولت شخصية وحياة الفنان « جويا » بوجهات نظر متباينة رغم وحدة الشخصية .

واذا تناولنا علاقة السينما بالأدب . فسوف نجد أن فنون السينما

فى أغلب أنحاء العالم تهتم بعامل الحدوتة فى المقام الأول . لذا فهى تسعى الى اختيار الأدب ذى الحكايات المثيرة للعواطف أو الانتباه . مثل حكاية « آنا كارنينا » التى استهلكتها السينما أكثر من أربع عشرة مرة . ورواية « غادة الكاميليا » المليئة بالأحزان والخطاياالبريئة . هذه الرواية أصبحت الطفل المدلل لدى الكثير من مخرجى السينما فى شتى أنحاء العالم،لدرجة أنها ظهرت فى مصر وحدها ست مرات بين عامى ١٩٣٥ و١٩٨٥ . وكذا ثلاثية « فانى » للكاتب الفرنسى مارسيل بانيول .. وسوف نرى أن السينما فى شتى أنحاء العالم تأخذ من الآداب ما يتفق ووجهات نظرها وأيدولوجيتها . بمعنى أن السينما الأمريكية تسعى الى تقديم الأدب الروسى الذى يتفق مع وجهة نظرها . فهى تتجاهل روايات مكسيم جوركى وشولوخوف واهرنبرج بينما تحشد إمكانات هائلة لتقديم رواية « دكتور زيفاجو » التى تهاجم الثورة البلشفية . كما أن السينما المصرية بدت شغوفة بالحكايات المأساوية التى قدمها تولستوى وفيدور دوستويفسكى . بينما ابتعدت تماما عن الأدب السوفيتى المكتوب طوال السبعين عاما الأخيرة .

وهناك أدب ما مدلل الى حد كبير لدى السينمائيين فى شتى أنحاء العالم مهما اختلفت وجهات النظر والأيدولوجيات . فويليام شكسبير هو المواطن السينمائى العالمى الأول بمسرحياته الخالدة . ودوستويفسكى هو خليفته ، ثم تولستوى واميل زولا والكسندر ديماس، أما أدباء القرن العشرين فهم أقل حظا من اساتذتهم السابقين ..

ولا نريد أن نطيل فى الحديث حول هذه النقطة . ولكننا نود أن نؤكد أن السينما المقارنة حقيقة واقعة . مما يستلزم وجوب دراسة هذه السينما . ومدى التأثير داخل اتجاهاتها ومدارسها المتباينة . وخاصة أن السينما بدأت تنسلخ فى بعض بلدان العالم عن الكلمة المكتوبة فى نصوص أدبية . وظهر ما يسمى بأدب السينما . مع ظهور جيل من كتاب السيناريو الذين يؤلفون الحكاية مباشرة للسينما . وظهور جيل من المخرجين يكتبون نصوص أفلامهم . بل واشتراك أكثر من كاتب سيناريو فى إعداد النص المكتوب لفيلم واحد . وقد نتج عن هذا أن السينما أصبحت تقتبس من نفسها . بمعنى أن تقتبس الأفلام من أفلام أخرى ... مثل إعادة إنتاج الفيلم مرة أخرى بعد سنوات من إنتاجه أو إنتاج أجزاء مكملة لاقت نجاحا . وقد تضخمت كل هذه الظواهر فى السينما العالمية – خاصة الأمريكية – فى السنوات الأخيرة بعد أن كانت منكمشة لحد يصعب ملاحظته . وقد انتقلت هذه الظواهر من الولايات المتحدة الى فرنسا وإيطاليا وألمانيا .. ومصر .

وظاهرة اقتباس أفلام السينما موجودة فى كل أنحاء العالم . حتى فى السينما الأمريكية نفسها . فقد اقتبس صناع أفلام الوسترن فيلمين من إخراج المخرج اليابانى اكير كروساوا ، الأول هو « الساموراى السبعة » الذى قدمه جون سترجس فى « العظماء السبعة » عام ١٩٥٩، ومثل فيلم « الإهانة » لمارتن ريت المقتبس عن فيلم « راشومون » .. وفى الفترة الأخيرة نُقلت أفلام فرنسية بعينها الى السينما الامريكية مثل « على آخر نفس » لجودار . و« ثلاثة رجال

وقفة » لكولين سيرو .. وقد شاهدنا هذه الظاهرة فى بلدان أخرى عديدة . فقد اقتبست المخرجة الكندية آن كلير فيلمها « الموت فى قمة الرأس » عام ١٩٨٠ عن فيلم « الحب المغتصب » للمخرجة يانيك بيللون الذى أخرجته عام ١٩٧٧ . أما المخرجة المجرية مارتا ميساروش فقد اقتبست فيلم « تسعة أشهر » عن فيلم كتبته كولين سيرو تحت عنوان « خداع قصص حب » عام ١٩٧٣ .

وقد اصطلح على تسمية هذه الظواهر وغيرها بالاقتباس ADAPTATION وهى كلمة تعددت استخداماتها . فهى تعنى تناول معالجة سينمائية من رواية،حتى وإن قام المؤلف نفسه بإخراجها ، وتعنى الاستيلاء على النصوص التى كتبها الآخرون ومعالجتها مرة أخرى .. سواء تم ذكر اسم المصدر الأصلى أم لا .. وهناك تسمية أخرى ترجع الى اسم البلد المقتبس . كأن نقول تمصير . أو أمركة أو فرنسة .. ومعناه صبغ القصة الأصلية بالصبغة القومية وجعلها تدور فى أجواء أقرب الى المجتمع الذى اقتبس هذه القصة . كأن نقول أن « العظماء السبعة » أمركة للنص الذى أخرجه كروساوا . لكن لا يمكن أن نقول أن « الإخوة كارمازوف » الذى أخرجه ريتشارد بروكس عام ١٩٥٨ قد تمت أمركته . لأن المخرج قد نسب أحداث الفيلم الى بيئته الأصلية وهى الاتحاد السوفيتى . وحدث هذا فى افلام عديدة مثل « آنا كارنينا » و« دكتور زيفاجو » و« الحرب والسلام » .

واذا نظرنا الى الأفلام المقتبسة عن كل المصادر العالمية الى السينما المصرية . فسوف نجد أن السمة الأولى فيها هى « التمصير » فكل

الأفلام المصرية المقتبسة ممصرة . أى أنها نقلت كل البيئات الى بيئتها هى .. وكان السؤال الذى طرحه النقاد الذين تناولوا الأعمال المقتبسة هو : هل الأجواء غريبة على مجتمعنا أم قريبة منه ؟ . فاذا كانت غريبة فإن سكاكين الإدانة تشهرها حادة . واذا توافق الفيلم المقتبس مع البيئة المصرية استلم جواز مرور النجاح عند البعض .. وسوف نؤكد نحن أيضا – فى بعض تناولنا – على عملية التمصير بالوقوف عند مدى ملاءمة الفيلم المقتبس أو الممصر للمجتمع المصرى . ومدى إحساس المتفرج بأنه قريب منه . لأن هذه النقطة كانت سببا فى إنجاح وفشل أفلام عديدة ..

ولا يقتصر نشاط السينما المقارنة على الاقتباس . أو الرجوع فقط الى نصوص أدبية وسينمائية،ولكن يدخل فيها أيضا انتشار موجات أو اتجاهات سينمائية فى إحدى الفترات ثم انحسارها فى فترات أخرى . مثل موجة الكوميديا الموسيقية فى الأربعينات والخمسينات ثم موجات أفلام الديسكو وأفلام الكوارث والتقمص والخيال العلمى . وقد انتقلت كل هذه الظواهر الى خارج الولايات المتحدة ، وذاقت مصر بعضا من حلاوتها ومرارتها مع اختلاف درجة المذاق .

وإذا عدنا الى النقطة الخاصة بأن السينما تأخذ من الكلمة المكتوبة عامل الحدوتة الجذابة المثيرة للإنتباه والعواطف ، فسوف نجد أن السينما التجارية قد اهتمت فى كل الأحيان بالحدوتة . ونحن لا يمكن أن نهمل بعض الاتجاهات التى احتكرت الحدوتة وعاملتها بازدراء خاصة تلاميذ الموجة الجديدة فى فرنسا والمجر . ولكن المتعارف عليه – حتى الآن – إن السينما حدوتة مصاغة جيدا وبرؤية خاصة

لمخرجها . لذا فإن أغلب السينما قد فشل فى نقل الأدب بصورة تجعل من فيلم ما عملا له نفس الأهمية الفنية التى تتسم بها الرواية . وهذا يخص الأدب الراقى فى المقام الأول . فمسرحيات شكسبير فى قراءة نصوصها متعة لا نجدها فى الأفلام المأخوذة عنها حتى لو أخرجها الروسى كوزنتروف ، أو الانجليزى أوليفيه أو اليابانى كيروساوا .. إلا إذا احتفظوا بكل عبارة نطق بها أبطال الشاعر العظيم .. وهنا تكون أعمال شكسبير قبل أن تكون أعمالهم .

واذا كانت لشكسبير لغته الأدبية المميزة . فإن هذا الرأى يعضده أيضا فشل نقل الأعمال الهامة لويليام فوكنر،والبير كامى ومارسيل بروست،وتوماس منّ وجيمس جويس الى الشاشة . ولذا فقد أحس كتاب اللارواية بمدى عجز السينما عن تصوير أعمالهم فقام بعضهم بإخراج كتاباتهم على الشاشة،مثلما فعل إلان روب جرييه ومرجريت دوراس .. وإذا نظرنا الى الأفلام التى أُخرجت عن روايات عظيمة فسوف نرثى لفن السينما رغم أنه كسب الجولة .. رغم أن أسماء سينمائية هامة هى التى حملت على نفسها تقديم هذه الروايات مثل « الصخب والعنف » التى أخرجها مارتن ريت ، و« الجبل السحرى » لتوماس منّ أخرجها جاسيندروفر ، و« البحث عن الزمن الضائع » لمارسيل بروست التى أخرجها فولكر شولندورف . و« الغريب » لألبير كامى التى أخرجها لوكينوفيسكونتى ..

وفى الوقت نفسه فإننا لا يمكن أن ننكر أن السينما قد قدمت الكثير من الأعمال الأدبية المحدودة القيمة الفنية،فاضفت عليها قيمة واكسبتها

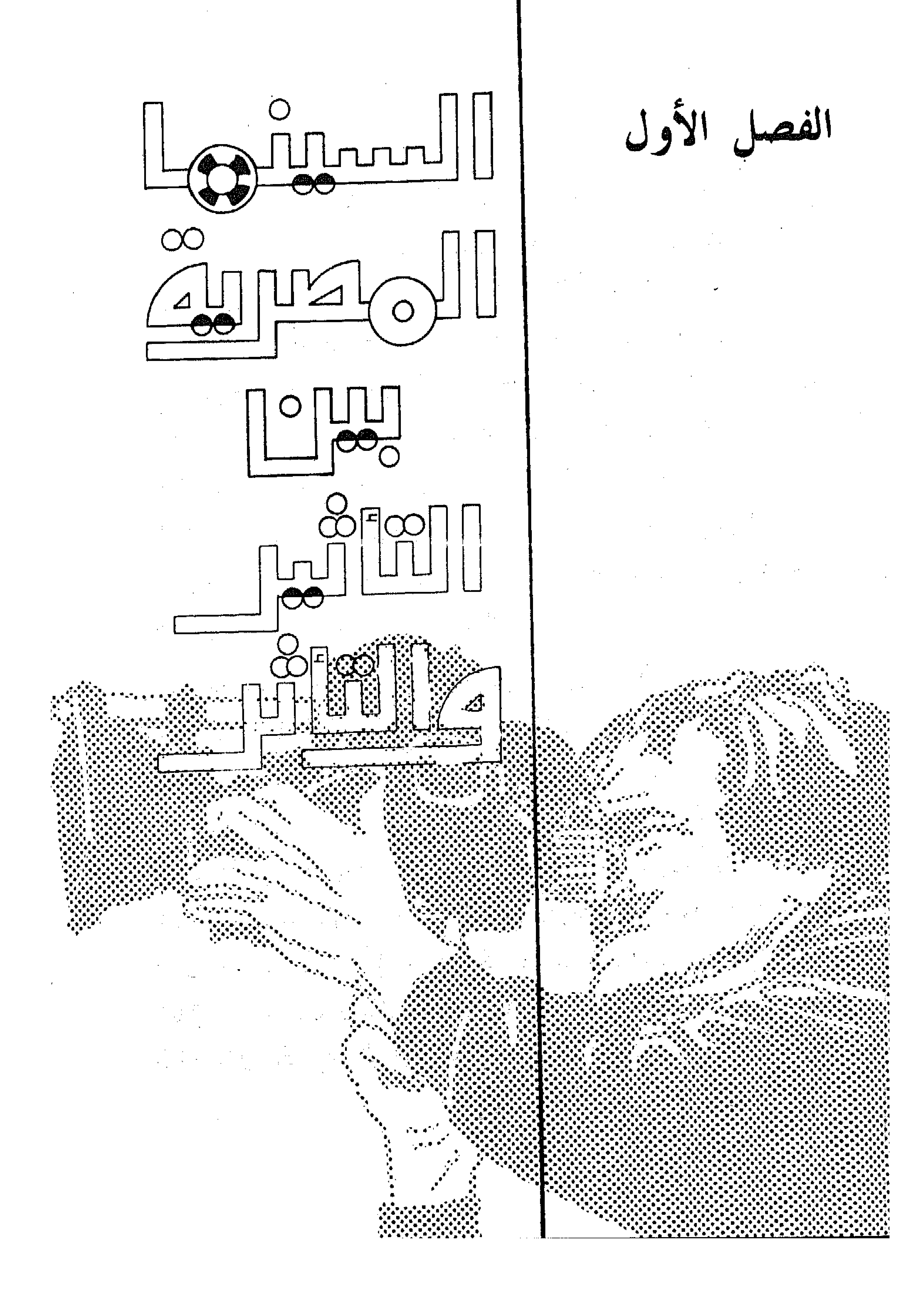
أهمية وشهرة . والنماذج لا تعد ولا تحصى فى هذا المضمار لكن من أشهرها « يوميات آن فرانك » ، و« سبارتاكوس » و« البرتقالة الآلية » و« الأب الروحى » .. و« اللون القرمزى »،و« امبراطورية الشمس » .

والسينما المقارنة صعبة التناول وهى تتطلب من الباحث العديد من أدوات المعرفة ، فهذا الباحث يجب أن يكون ملما بالاتجاهات والمدارس الفنية والأدبية والسينمائية . وأن يكون مشاهدا جيدا للسينما . متفرجا على كل نوعيات جيدها ورديئها . وان يكون على دراية تامة باتجاهات النقد والبحث فى الادب والسينما . وقد يصعب عليه أن يحصل على مجموعة النصوص التى تناقش عملا يهمه فى أوقات متقاربة . فالسينما المقارنة تستلزم توفر أرشيف متخصص للمعلومات بجانب وجود سيناتيك متطور . ولذا فسوف يجد الباحث المقارن العديد من الصعوبات التى قابلناها ونحن نعد هذا الكتاب . فقد تفنن كتاب السيناريو فى إخفاء مصادر أفلامهم،ونسبوا تأليف بعض افلامهم الى أنفسهم ، وخاصة أن هؤلاء الكتّاب قد قاموا بالتفتيش عن مصادر أفلامهم فى كل مكان . سواء فى الذاكرة أو فى قصص الأفلام المنشورة فى المجلات المصورة . أو فى شرائط الفيديو أو الأفلام السينمائية التى يعرضها التلفاز بصفة مستمرة . ولذا فعلى الباحث أن يجرى وراء مصادر الأفلام مثلما يفعل مخبر الشرطة . خاصة أن بعض هذه المصادر غير معروفة ومتنوعة القوميات . فقد جاءت من الرواية والمسرحية والقصة القصيرة والخبر الصحفى . ومن الولايات المتحدة وفرنسا وايطاليا والاتحاد السوفيتى والمانيا والسويد

وتركيا واسبانيا . وبالتالى فإننا لم نستطع التوصل – خلال عشر سنوات من البحث – الى كل الأفلام المصرة ولا المصادر المأخوذة عنها لتشتت هذه المصادر . ولعمليات التمويه الشديدة على مصادر الأفلام . بالاضافة الى أن بعض كتاب السيناريو يتصورون أن عملية التمصير نفسها بمثابة إبداع . وكثيرا ما تجد كاتب السيناريو ينكر قيامه بالاقتباس مدعيًا أن الحواديت الدرامية لا تخرج فى أى مكان بالعالم عن ٣٥ تيمة ولذا فيجب أن يحدث التشابه بين الموضوعات .. مع هذا فإنك تجد هذا الكاتب لا يقتبس الحدوتة وحدها .. بل الحوار .. والمشاهد بأكملها .. ومثل وجود هذه المشاكل يمكن أن يعطى للقارىء مدى الصعوبة فى وضع كتاب مثل هذا .. خاصة أنه بعد نشره يمكن أن يحدث العديد من المشاكل والمتاعب .

* * *

الفصل الأول



لا أعتقد بأى حال أن الاقتباس شيء مشين . فكما أشرنا قبل قليل أن الاقتباس منتشر فى مختلف أنحاء العالم . وأن هذه الظاهرة لم تتقلص يوما . بل أنها فى نشاط دائم طالما أن هناك اتصالا متبادلا ، أو فى اتجاه واحد،أو اتجاهات مختلفة بين السينمائيين والكتاب .

وهناك أسباب عديدة يمكن أن تؤدى بالسينما الى الاقتباس بهذه الشراهة التي حدثت فى السينما المصرية . منها بالطبع الانفتاح على ثقافات الدول الأخرى . ويكاد يكون الأمر واضحا فى كل السينما العالمية . فالمخرجون السينمائيون ليسوا منعزلين عن أدب وسينما الدول الغربية . وقد بدأ هذا الاتصال قبل صناعة السينما ، وحتى المؤلفين الشباب الذين يعملون حاليًا فى السينما .

ومن هذه الأسباب أيضا أن السينما المصرية فى الثلاثين عاما الأولى من عمرها لم تجد أمامها أدبا مصريا تقدمه إلا فى أضيق الحدود . لذا التهمت الأفلام والروايات الأجنبية تمصيرا واقتباسا ، وكان لديها العذر فى تلك الفترة لقلة الأعمال الأدبية المصرية والعربية . ولم تُقصر السينما المصرية – فيما بعد – فى إخراج الأدب المصرى سينمائيا خاصة إن هذه السينما تخلو من المخرج المؤلف . بمعنى أن يكون هناك مخرج يؤلف افلامه التى تحمل رؤيته الخاصة مثلما يحدث فى شتى انحاء العالم . واذا كان يوسف شاهين قد مثل استثناءً خاصا من هذه القاعدة فى الأعوام الأخيرة فإنه مقل فى أعماله .

تعد الحركة الأدبية الإبداعية فى مصر أقل نشاطا قياسا الى التدفق السينمائى . وعليه يمكن أن نعذر السينما المصرية فى التجائها الى الاقتباس . فقد فعلت السينما المصرية ما عليها فى نقل أغلب الإبداع الأدبى المصرى الى الشاشة . فوجدت نفسها مع بداية الثمانينات قد صورت أغلب ما كُتب فى الأدب المصرى الى السينما ، أو يمكن نقله الى الشاشة . خاصة الاداب التى تتضمن عنصر الحدوتة السينمائية . ولكن السينما المصرية قد أهملت روايات لها أهميتها . وكما فشل السينمائيون العالميون فى نقل أعمال أدبية لها أهميتها . فإن السينمائيين المصريين فشلوا فى نقل « سارة » العقاد . و« هكذا خُلِقَتْ » لمحمد حسين هيكل ، و« مليم الأكبر » وغيرها . والغريب أنه فى نفس السنوات التى تدفقت فيها الروايات العربية الى الشاشة ، تدفقت موجات الاقتباس من شتى أنحاء العالم ، خاصة ابان الستينات ثم السبعينات والثمانينات ، فانتقلت أغلب روايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس والسباعى ويوسف إدريس الى الشاشة فضلا عن أسماء أخرى عديدة .

ومن أسباب لجوء السينما المصرية الى الاقتباس هو الاستفادة من نجاح أفلام ما بعينها فى بلادها فى شتى أنحاء العالم . حيث أنها تحتوى على عناصر جذب يمكن نقلها الى الأجواء المصرية . وسوف نرى ان اغلب الأفلام التى تم تمصيرها على مدى عمر السينما هى أفلام لقيت نجاحا سواء عند عرضها فى بلادها . أو فى عرضها العالمى . وبالطبع عندما عرضت فى مصر . وسوف نرى أن كتاب السينما المصرية قد تفننوا فى البحث عن النصوص داخل دفاتر السينما العالمية القديمة

والحديثة ، ثم فى التفتيش عن النصوص داخل دفاتر السينما العالمية القديمة والحديثة ، ثم فى الروايات الأدبية العالمية التى تضم عنصر الحدوتة . وشهدت سنوات السبعينات أكثر فترات الاقتباس ازدهارا ، وبحث المخرجون فى الدفاتر المتهالكة التى نساها المتفرج المصرى والعالمى .. ولو تصفحت حكايات الافلام التى كتبها كتاب سيناريو مثل فيصل ندا ومحمد مصطفى سامى وياسين اسماعيل ياسين فسوف تشم عبق الأجواء الغربية .. وقد تتمكن من معرفة مصدر أو أكثر ، لكن مهما بلغت فروسيتك فلن تصل إلى معرفة أسماء كل الأفلام،ولكن مع مرور الزمن ، وعن طريق البحث أو المصادفة سوف تتكشف كل أو أغلب هذه المصادر .

ولقد تأثرت السينما بشكل حاد بكل التيارات السينمائية التى حولها . وهى تأخذ من هذه التيارات البسيط منها ، والذى يمكن تحويله الى فيلم يدر نجاحا تجاريا . وهى تبلور حكايات هذه الافلام وتحيلها الى هياكل هى فى أغلب الأحيان خالية من الحياة . وسوف نرى أن السينما المصرية قد أخذت من مصادر بعينها لانها رأت فيها منبعا لا يجدب تعجب المتفرج المصرى السريع النسيان .

فابان انتشار الميلودراما والفواجع اتجهت السينما الى الكتب الفرنسية المليئة بهذه الحكايات . وعندما نجحت موجات السينما الاستعراضية والكوميديا الموسيقية فى السينما الأمريكية،تحولت كل الأفلام المصرية الى استعراضات تتباين جودتها .. وأصبحت الرقصة مضاعف مشترك أصغر .. وبعد ذلك انتقلت موجة السينما التاريخية

فى الستينات . ثم موجة افلام العملاء السريين . وفى السبعينات بدأت تبحث فى الأفلام القديمة . ولم نر السينما المصرية تحاول أن تأخذ عملا أدبيا عالميا تجريبيا . كما بدت منعزلة تماما عن كل الاتجاهات التجريبية الاوربية حتى جماعة السينما الجديدة بدت مهتمة بالحدوتة فى المقام الأول . وقد رأينا كيف تحول أبناء هذه الجماعة الى أسرى لسينما الحواديت المبهرة . ورغم ذلك فقد شهدت السينما بعض المحاولات الجادة التى تسعى الى كسر حدة الشكل المتعارف عليه فى مصر . مثل « مومياء » شادى عبد السلام ، و « اختيار » يوسف شاهين . ثم « عصفوره » و« عودة الابن الضال » و« أسكندرية ليه » و« حدوتة مصرية »،لكن كل هذه المحاولات لاتزال غريبة على المتفرج المصرى ولا يتقبلها بسهولة .

واذا كان تأثر السينما المصرية واضح بالحركات السينمائية العالمية التى تلقى نجاحا تجاريا . فلا يمكن أن نتجاهل ما يسمى بالافلام السياسية التى وجدت طريقها الى الشاشة المصرية تأثرا بمثيلتها فى ايطاليا وفرنسا فى الستينات . مما دفع السينمائيين المصريين الى الاستفادة منها فى صناعة أفلام تمالىء الحاكم تارة . أو تناقش وضعية سياسيةمعاصرة . ففى منتصف السبعينات ظهرت عدوى ١٥ مايو . فظهرت عشرات الأفلام التى تندد بما يسمى بمراكز القوى . واصطلح نقادنا على تسميتها بسينما سياسية . أما « على من نطلق الرصاص » لكمال الشيخ فكان من ضمن الأفلام السياسية التى تناقش وضعية تدور فى حين عرض الفيلم . وأغلب السينما السياسية تهتم بمناقشة هذه الآنية من الاحداث . لأن الحديث عن سياسة فى

الماضى هو نوع من التاريخ مهما كانت الاسقاطات . وقد يلجأ الفنان الى هذا فى حالة وجود صعوبات رقابية ،مثل تلك التى وجهها السينمائيون الذين تعرضوا لسلبيات الانفتاح وكامب دافيد فى افلامهم .

كما تأثرت السينما المصرية ايضا بنظام النجومية فى العالم . فكان عليها ان تبرز نجومها مثلما تفعل شركات هوليود . ولا بد أن يكون هناك البديل المصرى للنجم الأمريكى ، فبدر لاما أشبه بفالنتينو . واسماعيل يس أقرب الى فرناندل .. وأنور وجدى صورة قريبة من تايرون باور . ثم حاولت صنع طراز من المطربين والراقصين والاستعراضيين بدلا من المطرب الذى يغنى أمام الميكرفون .. ثم قدمت فيروز لتنافس شيرلى تمبل،وقد تفوقت الطفلة المصرية فى أفلامها القليلة بمراحل كثيرة عن زميلتها الأمريكية . ويعلم الله أى مصير كان يمكن أن يلحق بها لو ظهرت فى السينما الهوليودية .

كما سعت فى فترة من الفترات الى نقل بعض أجواء سينما الغرب الى السينما المصرية مثلما حدث فى « فيفا زلاطا »،وسار أحدهم وراء اسطورة الكونت دراكيولا المصرى كى يكشف عن وضعية مصرية، وخلا الفيلم من أجواء الإثارة والتخويف . وامتلأ بمرارة ممزوجة بالكوميديا فلم يعجب المتفرج . ومن الأمثلة الواضحة فى التأثر بالسينما الهوليودية ظهورأفلام من طراز « رضا بوند » ، « العميل ٧٧ » ،و« الجاسوس » وكلها تحاول الاستفادة من نجاح موجة أفلام جيمس بوند .

وسعت السينما المصرية الى الاستفادة - أيضا - من النجاحات التى حققتها بعض الأفلام الهندية التى صورت أجزاء منها خارج الهند . فهاجرت الكاميرا المصرية خلال السبعينات والثمانينات الى بعض دول العالم مثل استراليا والولايات المتحدة وأوربا فصورت الأماكن السياحية فى هذه البلاد التى بدت منفصلة تماما عن حدوتة الفيلم عدا فى أفلام قليلة من طراز « الصعود الى الهاوية » .

ومن بين التأثيرات التى حدثت:استعانة شركات الإنتاج المصرية - خاصة شركة فلمنتاج - ببعض العاملين فى الحقل السينمائى العالمى من مخرجين وممثلين للعمل فى أفلام مصرية الإنتاج مثل فريتز كرامب واندرو مارتون . كما اتجهت السينما المصرية الى الاشتراك فى إنتاج بعض الأفلام الايطالية مثل « كريم بن الشيخ » و« ابن كليوباترا » و« أبو الهول الزجاجى » وغيرها.وهى كلها أفلام تدور فى إطار تاريخى باهت ، وتحاول تصوير مصر على أنها بلد الأهرامات وأبو الهول والمعابد الأثرية . كما أن قيمتها الفنية لا تذكر . وقد فشلت كل هذه الأفلام فنيا وتجاريا سواء داخل مصر وايطاليا . ولم يحدث أن أنتج فيلم يتمتع بقيمة فنية تذكر ، أو حتى يتناول الوجود الحضارى لمصر بصورته الواقعية .

وتتعدد أشكال التأثر فى السينما المصرية بالموجات العالمية مثل ظاهرة الإعادة - كما ذكرنا - ثم ظهور الثنائيات . وظاهرة الإعادة موجودة بشكل واضح فى السينما الأمريكية منذ عصر السينما الناطقة . فسعت أولا الى إعادة اشهر أفلامها ناطقة فى أول الأمر . ثم ملونة ثانية .. ثم فى إنتاج اضخم ، ووجدت هذه الظاهرة فى السينما المصرية

منذ نشأتها . لكنها أصبحت ظاهرة ملحوظة فى السبعينات والثمانينات . فقد تخصصت نجلاء فتحى فى إعادة الأفلام التى قدمتها من قبل فاتن حمامة مثل « بين الاطلال » و« ايامنا الحلوة » وتمت اعادة روايات مثل « الطريق » و « اللص والكلاب » . ومن الملاحظ أن الأفلام المعادة الانتاج فى السينما المصرية كان أغلبها نسخا باهتة قياسا إلى الأصل . ولم يكن الحال بأفضل بالنسبة للأفلام المعاد إنتاجها فى مصر .. ومثل هذا الاتجاه يوضح الى أى مدى أفلست السينما العالمية فى العثور على نصوص جديدة مناسبة تجذب الجمهور . فاعتمدت على إعادة نصوصها القديمة.. وقد دفع هذا بالسينما الأمريكية أن تنتج أفلاما تكمل بعضها ، وهى ظاهرة لم تنتشر كثيرا – حتى الآن – فى السينما المصرية . وقد ظهرت بوادرها الأولى فى نهاية الخمسينات مع « سمارة » و« عفريت سمارة » ، وفى الثمانينات مع « الانتقام لرجب » بعد « رجب فوق صفيح ساخن » . وبعد فيلم « عفوا أيها القانون » هناك « التحدى » لايناس دغيدى .

وأذا كانت السينما العالمية قد أثرت فى بعضها البعض،فإننا سوف نرى أن السينما المصرية قد تأثرت فى المقام الأول . بمعنى أنها قد أخذت فقط . ولم تؤثر فى أى حركة سينمائية عالمية مثلما أثرت السينما الإيطالية أو الفرنسية أو الأمريكية كل منها فى الاخرى . وحركة التأثير الوحيدة التى يمكن إدراجها بالنسبة للسينما المصرية هى مدى تأثيرها فى المنطقة المحدودة المجاورة لها . والغريب أن السينما لا تزال فى بدايتها فى هذه الدول . وهناك بلاد عربية لم تظهر فيها أى صناعة سينما حتى الآن .

ولأننا بصدد اختيار جانب واحد من جوانب السينما المقارنة . وهو الاقتباس أو التمصير ، فقد وجدنا أن الكتابة حول هذا الموضوع تشكل أمرا بالغ التعقيد . لأن الحصول على المعلومات يتطلب مشاهدة كل الأفلام المصرية تقريبا . ومشاهدة الكثير من المصادر المتنوعة التى أخذت عنها هذه الأفلام المقتبسة سواء كانت أفلاما،أو نصوصا من الأدب العالمى العظيم . فهناك أفلام مأخوذة مباشرة من الأدب العالمى الأقل أهمية وشهرة . المثال الأول فى روايات دوستويفسكى التى عالجها حسام الدين مصطفى . أما المثال الثانى فمنه رواية « شجرة اللبلاب » لكاتبة تدعى مارى ستوارت التى استمدت منها السينما المصرية فيلم « الزائرة » لبركات .

كما أن هناك افلاما مأخوذة مباشرة من أفلام أجنبية . بعضها معروف والآخر أقل شهرة ولا يخطر ببال الباحث نفسه . من الأفلام المعروفة « صوت الموسيقى » الذى تحول الى « حب أحلى من حب » لحلمى رفلة . أما فيلم « انقذوا هذه العائلة » لحسن ابراهيم ١٩٧٨ ، فهو عن فيلم أمريكى مر عابرا حين عرض فى مصر عام ١٩٦٨ بعنوان تجارى هو « متاعب المراهقة » ، أما الاسم الحقيقى فهو « سنوات المستحيل » إخراج مايكل جوردن وبطولة دافيد نيفن . وسوف نرى أن هناك أفلاما لا يمكن إثبات مصادرها بسهولة مثل « الشيطان إمرأة » لنيازى مصطفى ،و« امرأة بلا قيد » لبركات المأخوذان عن « كارمن » .ولا يمكن تحديد المصدر الأصلى لأى من الفيلمين . هل هو الفيلم الأمريكى الذى أخرجه كنج فيدور عام ١٩٤٨ ؟ أم الرواية الفرنسية القصيرة التى كتبها بروسبير مريميه . أم

الأوبرا التى لحنها بيزيه .. ومن الأمثلة الواضحة فى هذا المضمار فيلم « علاقة خطرة » لتيسير عبود ١٩٨٠ اذ استمد كاتب السيناريو أغلب أحداث الفيلم من الفيلم الانجليزى VERDICT الذى أخرجه بيتر جلنفيل عام ١٩٦٢ بطولة سيمون سنيوريه ولورانس اوليفييه . كما أجرى توليفة اخرى مع فيلم « اخطار المهنة » للفرنسى اندريه كايات وهو مزيج يصعب فيه ارجاع الفيلم إلى مصدره الأصلى . وسوف نجد هذه السمة فى افلام كثيرة لا يمكن فيها أن تحدد مصدرا واحدا للفيلم . وفى هذا الحال فإن الباحث يسقط عملية الاقتباس من حساباته لهذا الفيلم . مثلما حدث فى « الغول » و« الهلفوت » لسمير سيف .

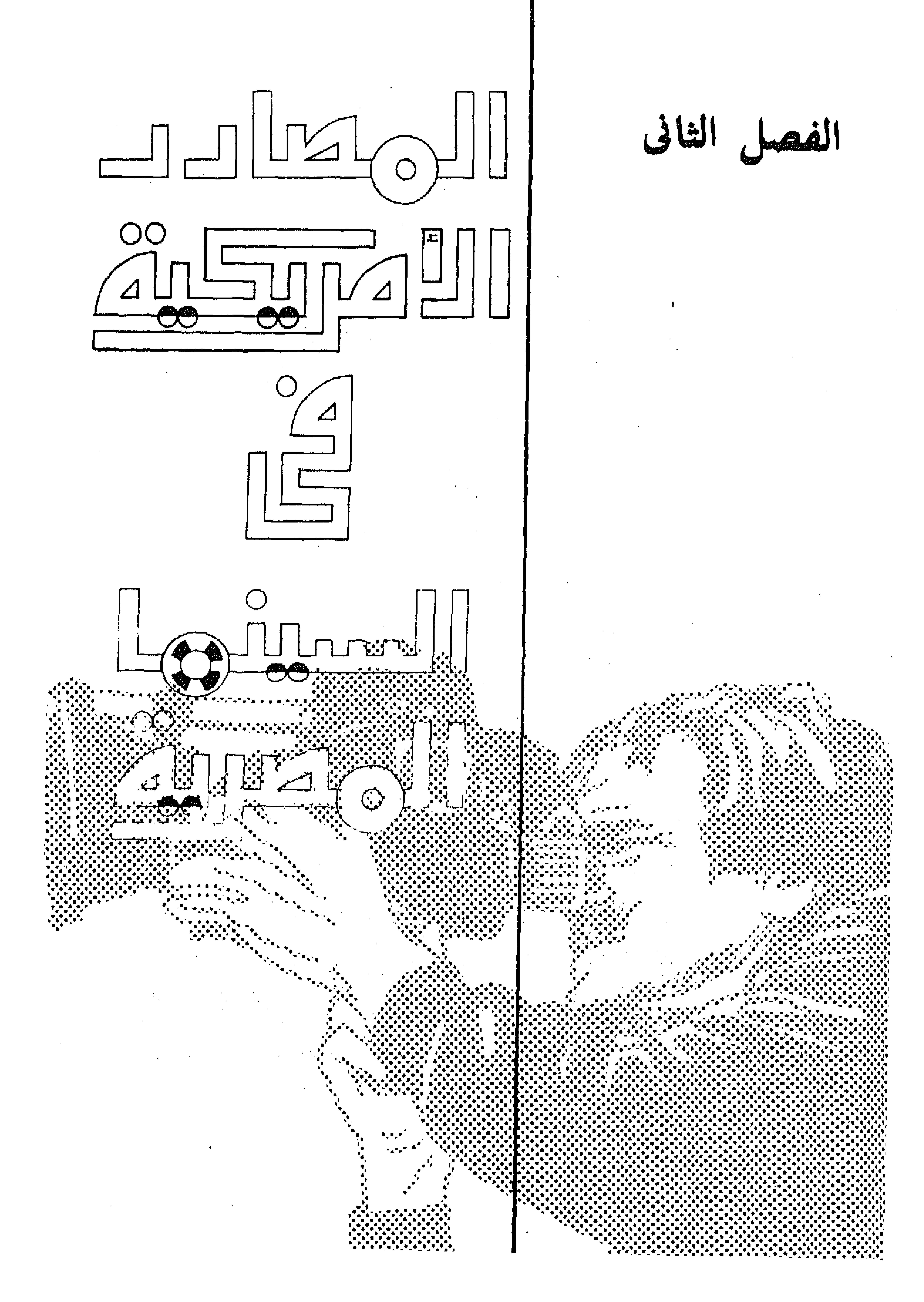
ويحتار الباحث وهو يسعى لاختيار منهج البحث فى تناول موضوع المصادر الأجنبية للسينما المصرية . فهل نتابع هذه المصادر منذ نشأة السينما المصرية وحتى اليوم،وذلك من خلال المتابعة التاريخية ؟ أم نتناول اتجاه الاقتباس لدى مخرجين اشتهروا بالعمل فى أفلام مقتبسة مثل حسن الامام وهنرى بركات،وحلمى رفلة وسمير سيف وتيسير عبود ؟ ووجدنا أن الطريقة التاريخية يعيبها أن الناقد مهما بلغت لديه كمية المراجع . وهى نادرة جدا فى هذا المضمار . فإنه سيواجه بالعديد من أمور التعتيم . وسوف يصعب الرجوع إلى كل الأفلام التى تم اقتباسها وإيجاد مصادرها الأساسية أو بعض المراجع حولها . وبالتالى فان الجدول لن يكون كاملا بالمرة إلا بعد سنوات طويلة لا تنتهى من البحث .. كما أن البلد المقتبس عنه الفيلم سوف يشكل عائقا بمعنى اننا سنكتب مرة فرنسا وأمريكا و...

أما الكتابة عن المخرجين الذين اشتهروا بالاقتباس . فمن الصعب تناولهم . لأن معظم المخرجين - إن لم يكن الجميع - قد اقتبسوا أفلامهم فى مراحل متباينة من حياتهم . كما أن بعضًا ممن اشتهروا بالاقتباس ابتعدوا لفترة طويلة عنه وبعضهم عاد اليه . وانفسخ الآخر عنه تماما مثلما حدث مع يوسف شاهين .

وعليه فإننا سنتناول موضوع الاقتباس من الناحية الجغرافية . أى من خلال بلد المصدر المأخوذ عنه الفيلم . وسوف نجد أن هناك سمات مشتركة فى هذا التناول . فعن السينما الأمريكية دون الأدب اقتبست السينما المصرية . وعن الأدب الفرنسى أكثر من السينما الفرنسية استمدت السينما فى بلادنا مصادرها . وعن الرواية والأدب الانجليزى والروسى والألمانى استمدت نفس السينما حكاياتها .. وهذا ما سنتناوله فى فصول الكتاب القادمة .

واذا كنا نرى أن بعض الافلام المصرية هى فى الأصل أفلام « أجنبية » ناطقة باللغة العربية ويمثلها فنانونٌ عرب ويخرجها عرب . فإن القارىء سوف يلاحظ أننا أدخلنا بعض الأفلام الغير مصرية الإنتاج لكن أغلب العاملين فيها كانوا من المصريين مثل « فندق السعادة » و« الأستاذ ايوب » و« الزائرة » وهي انتاج لبنانى .. وسوف نحاول ايجاد علاقة التوازن بين النص السينمائى العربى والمصدر الأجنبى فى الفصول القادمة .

الفصل الثانى



السينما الأمريكية هى الأم الرؤوم للسينما فى مصر..

نقول السينما الأمريكية وليس الادب فى الولايات المتحدة . لأن السينما المصرية لم تتعب نفسها كثيرا فتقرأ الأدب الأمريكى،وتختار منه ما يناسبها . خاصة أن أكثر الأدب الأمريكى قد انتهى الى الشاشة . ونقصد به الأدب الأمريكى الذى يصلح للشاشة . فهناك الكثير من الإنتاج الأدبى الأمريكى لم يظهر فى السينما بعد مثل روايات جون دوس باسوس وهنرى ميللر .

ولا تهتم السينما المصرية – كما تحدثنا – سوى بالحدوتة الجذابة أيا كان مصدرها ..ولأن السينما الأمريكية تهتم بهذه الحواديت الجذابة لا غيرها منذ أن دارت أول مفيولا أمريكية وحتى الآن . فان المقتبس المصرى يضع عينيه فى المقام الأول على السينما الامريكية .. على أفلامها الجديدة والقديمة على قدم المساواة . فقد تكتشف أن فيلما مصريا مأخوذا عن فيلم أمريكى ظهر فى نفس العام مثلما حدث مع فيلم « نصف ساعة زواج » من إخراج فطين عبد الوهاب فى عام ١٩٧٠ . وهو نفس العام الذى ظهر فيه الفيلم الأمريكى « زهرة الصبار »من اخراج جين ساكس .. وقد تجد هذا المقتبس يعود الى الوراء لأ كثر من خمسين عاما ليقتبس، بالكامل ، فيلما نجح عام ١٩٣٤ هو « حدث ذات ليلة » لفرانك كابرا ..

إذن ، فالهدف الأول هو البحث عن الحدوتة التى لا بد من فبركتها فى أغلب الأحيان كى يمكن للمقتبس أن يضع اسمه على الأفيشات كمؤلف وهو مرتاح البال والضمير أنه قام بعملية التأليف المطلوبة .

وإذا كانت السينما الأمريكية – نفسها – حين تقوم بإنتاج روايات مقتبسة أو مأخوذة عن أدب غير أمريكى،فإنها تحرص على أن تدور بيئة هذه الآداب فى منابعها الأصلية مثلما فعلت مع الأدب الفرنسي والروسى والألمانى والإيطالى . فإن السينما المصرية تقوم بنقل كل البيئات الى بيئتها هى .. وهى بذلك كمن يضع طاقية الفلاح بذلا من قبعة الخواجة،فتجىء صورته فى الغالب ممسوخة مثيرة للسخرية ..

قلنا أن السينما المصرية لم تأخذ عن الأدب الأمريكى مباشرة . لكن إذا كانت هناك علاقة بين السينما المصرية والأدب الأمريكى فهى علاقة غير مباشرة . بمعنى أن المقتبس ينظر الى النص الأدبى من خلال تناوله سينمائيا . والأمثلة على ذلك واضحة . فأجواء فيلم « عيون لا تنام » لرأفت الميهى أقرب الى الفيلم الذى أخرجه دلبرت مان وقام ببطولته انطونى بيركينز وصوفيا لورين عن أجواء مسرحية « رغبة تحت شجرة الدردار » ليوجين أونيل . واذا كان رأفت الميهى قد نقل عالمه الى ورشة فى منطقة بولاق أبو العلا وسط مدينة القاهرة . فإن عبد الحى أديب قد ذهب بأبطاله الى أجواء الصعيد ليقدم نفس الحدوتة فى فيلم « فتوة الجبل » .

أما أشهر هذه الأمثلة فهو فيلم « عجائب يا زمن » لحسن الامام ١٩٧٤ . فقد اقتبس عن فيلم « شرق عدن » الذى أخرجه إيليا كازان عام ١٩٥٤ بطولة جيمس دين وجولى هاريس عن رواية لجون شتاينبك . وهى احدى رواياته القليلة التى لم تترجم إلى اللغة العربية حتى الآن ..

ويقول سامى السلامونى فى مجلة الإذاعة والتليفزيون تحت عنوان « عجايب يا زمن .. فعلا » (١٢ / ١١ / ١٩٧٤) :

« إن الفيلم المصرى لا يلتقط من الفيلم الأمريكى – وبعد عشرين سنة كاملة – الا الخيط الميلودرامى الذى استهلكته السينما المصرية فى عشرات الأفلام . الابن الذى يبحث عن أمه .. وفى النصف الأول من الفيلم يعانى حسن يوسف نفس الأزمة التى عاناها رشدى أباظة فى فيلم « الطريق » عن رواية نجيب محفوظ عندما كان يبحث عن أبيه المجهول . ولكن « عجائب يا زمن » يركز كثيرا على خيط واحد من القصة الأمريكية . وهو تفضيل الأب يحيى شاهين لابنه صلاح قابيل على إبنه الآخر حسن يوسف كنوع من الإنتقام من أمه الراقصة هند رستم . ولكن بينما يبدو كل شيء مدروسا ومنطقيا فى العلاقة المركبة بين هذه الشخصيات الثلاث والتى تتراوح بين الحب والكراهية .. فإن تسطيح هذه العلاقة فى الفيلم المصرى يحول موقف الأب من إبنه الأصغر إلى مجرد كراهية عنيفة مبالغ فيها وقائمة على الضرب أحيانا . بينما يضطرب الخيط الرئيسى الثانى تماما وهو علاقة الفتاة ميرفت امين بالأخ الأكبر صلاح قابيل الذى يطمع

فى الزواج منها . بينما تهجره هى فجأة لأنها تحب حسن يوسف .. وتضيع تماما ملامح عواطفها الحيرى تجاه هذا الأخ كما قدمها إيليا كازان والتى تتراوح بحساسية فائقة بين حبها الكامن له،وخوفها من جنونه وتمرده كما جسده الممثل العبقرى جيمس دين الذى لا يمكن أن يتكرر .. » .

وقد أخرجت السينما المصرية نفس الرواية مرة ثانية بعد ذلك بعامين تحت عنوان « ليل ورغبة » ليحيى العلمى بدا بعيدا أيضا عن رواية شتاينبك وقريبا من فيلم كازان .. الغريب أن السينما المصرية لم تعر أدب شتاينبك أى اهتمام .. رغم أن روايته « عناقيد الغضب » يمكنها أن تتحول إلى موضوع يدور فى دنيا عمال التراحيل .. لكن يبدو أن هذا الفيلم لم يصل الى المهتمين بالواقعية بعد . فالرواية مترجمة الى اللغة العربية ترجمة كاملة فى اكثر من طبعة .

ومن النماذج الشهيرة أيضا فى رجوع السينما المصرية الى زميلتها الامريكية دونا عن الادب فيلم « من أحب » الذى اشتركت الممثلة ماجدة فى إخراجه مع ابراهيم عماره عام ١٩٦٥ والمأخوذ عن فيلم « ذهب مع الريح » لفيكتور فلمنج عام ١٩٣٩ . واذا تتبعنا مجال المقارنة بين العملين فلن يكون بأى حال لصالح الفيلم المصرى .. فيلم فلمنج من أهم وأفضل الافلام العالمية . وهو عمل كلاسيكى توفرت له كل سبل النجاح . وعند مقارنة شخصية ماجدة فى الفيلم فسوف نجد أنها أفقدت سكارليت أوهارا كل تناقضاتها التى تميزت بها . كبريائها أمام ريت بطلر ، وضعفها أمام آشلى ، وعواطفها

الجياشة وبرودها وجمودها . وجاء الصراع بينها وبين منافستها من أجل امتلاك آشلي . ولكن الصراع فى الفيلم المصرى لم يكن منطقيا . فتحول إلى علاقة بين امرأة تحب ورجل لا يعرف ماذا يريد ..

ولأن السينما المصرية لا تهتم فى الكثير من الأحوال بتعميق الصراع الذى يدور فى عالم متشابك ، فإن هذه العلاقات جاءت مسطحة عند ماجدة التى نقلت أجواء الحرب الأهلية التى دارت فى الفيلم الأمريكى إلى زمن وباء الكوليرا الذى اجتاح مصر عام ١٩٤٧ ثم قيام ثورة يوليو . والعدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ .

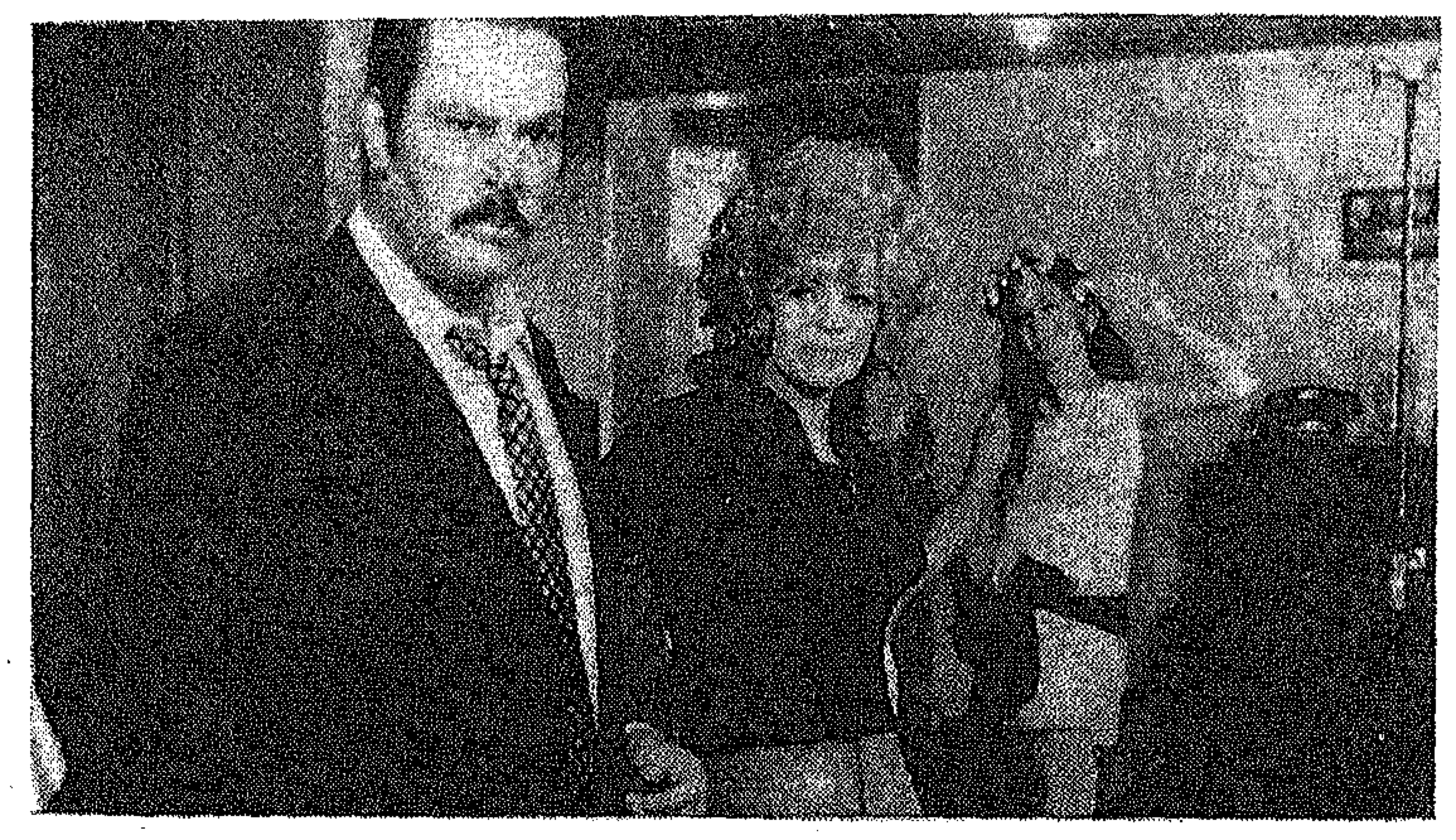
* * *

يهمنا أن نقول أن السينما المصرية تناولت كل النوعيات والألوان الدرامية المعروفة . من الكوميديا الموسيقية الى الفيلم البوليسى والتاريخى . والاجتماعى وفيلم المغامرات . وأفلام الغرب الأمريكى . وسوف نحاول التركيز على العلاقة بين كل من هذه الألوان وبين الفيلم المصرى والامريكى مع الرجوع الى النماذج الواضحة فى كل منها ..

ذكرنا أن السينما المصرية تأثرت بموجة الأفلام الموسيقية والاستعراضية التى انتشرت فى السينما الأمريكية، ابتداء من منتصف الثلاثينات وارتفعت نسبتها فى الأربعينات والخمسينات، ثم انحصرت بشكل ملحوظ وبدأت تأخذ أنماطا تختلف عن سابقتها . وإذا كانت موجة السينما الاستعراضية قد انتقلت تأثيراتها الى السينما المصرية حيث شهدت نفس مراحل الصعود والهبوط التى شهدتها السينما الأمريكية .



جيمس دين وجولى هاريس فى « شرق عدن » ١٩٥٤



يحيى شاهين وهند رستم فى « عجايب يا زمن » ١٩٧٥

إلا أن أبرز مثالين نود أن نسوقهما هنا عن فيلمين تم انتاجهما فى النصف الأول من الستينات : الاول هو « قصة الحى الغربى » والثانى « صوت الموسيقى » وكلاهما من إخراج روبرت وايز . وبعد قرابة خمسة عشر عاما اقتبست السينما قصة « الحى الغربى » بنفس الاسم من إخراج عادل صادق . والطريف أن فيلم وايز معالجة أمريكية أو فلنقل اقتباسا أمريكيا لمسرحية « روميو وجولييت » لشكسبير ، حول علاقة حب بين فتاة وفتى يدب العداء بين أسرتيهما فيموتان فى النهاية . وهذه القصة المحببة لدى صناع السينما تليق بتحويلها الى فيلم استعراضى حيث اختار وايز أحد الأحياء فى مدينة أمريكية يدور فيها الصراع بين مجموعتين من المهاجرين إلى الولايات المتحدة . ووسط هذا الصراع تتحاب ناتالى وود مع شاب من المجموعة المتنافسة .. وعندما فكر السينمائى المصرى فى الاقتباس فاته أنه أمام عمل شكسبيرى . وأعجبه بالدرجة الاولى تصوير فورة الشباب ، فجاء بحسن يوسف وحسين فهمى ليمثلا طرفى الصراع فى الحى الغربى الشرقى .. وخلا الفيلم المصرى تماما من عناصر الإبهار والاستعراض التى أداها جورج شاكرس وريتا مورينو وناتالى وود فى الفيلم الأمريكى . وتأكد من جديد أن البحث عن الحدوتة هو المطلب الأول للمقتبس المصرى .

أما فيلم « حب أحلى من الحب » لحلمى رفلة المأخوذ عن الفيلم الثانى فقد قام أيضا بتجريد الحدوتة صوت الموسيقى من كل عناصر الإبهار .. الخلفية الجميلة التى صور فيها فيلم وايز فى ربوع جبال النمسا والأغانى الشجية التى شدت بها جولى اندروز ومجموعة



كلارك جيبل وفيفيان لى فى « ذهب مع الريح » ١٩٣٩



ماجدة فى فيلم « من أحب »١٩٦٦

الأطفال . فضلا عن التصوير المجسم والسنيراما وخفة ظل المربية والاطفال ..

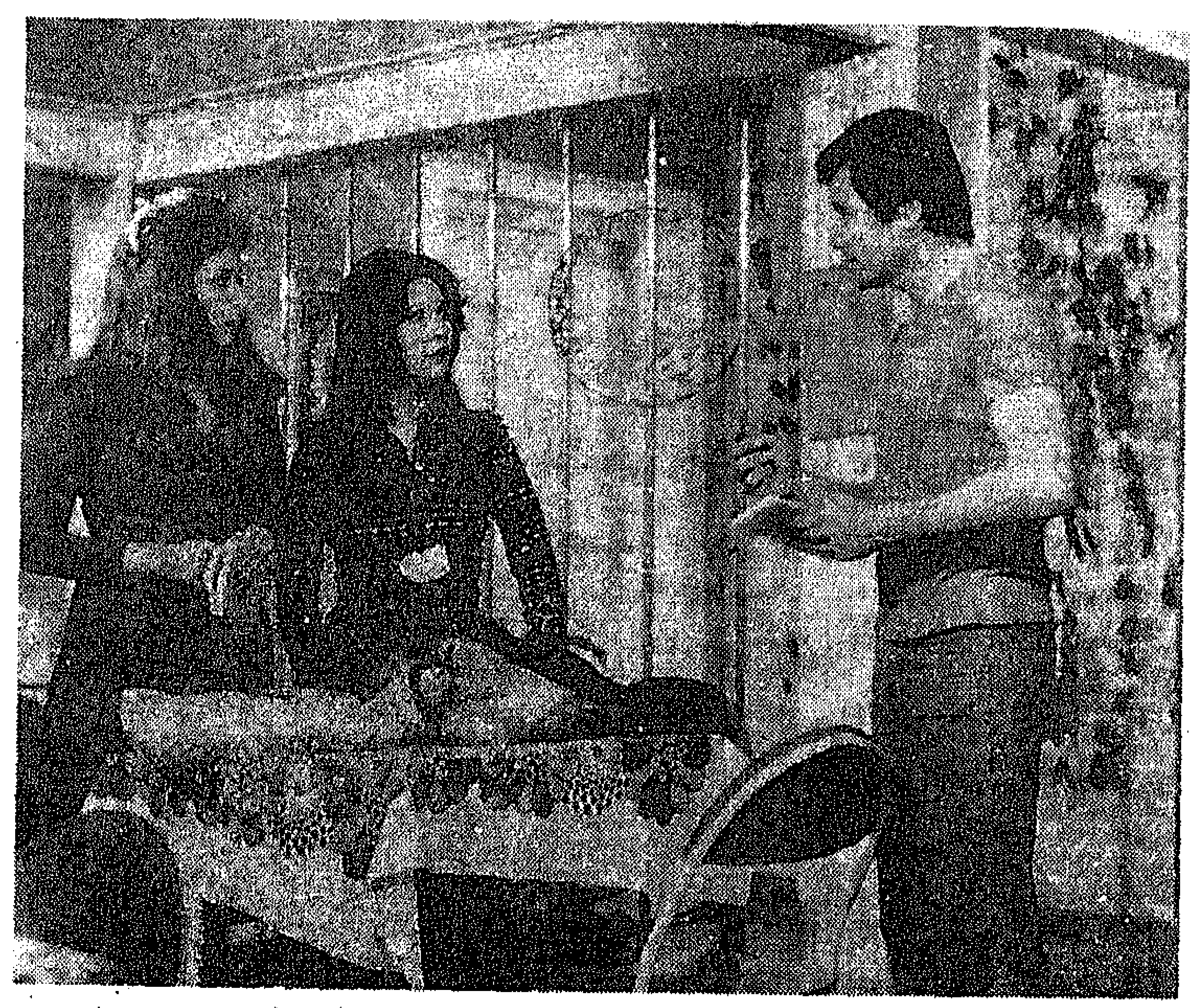
وتتناول حدوته « صوت الموسيقى » حكاية ماريا الراهبة التى تعشق الطبيعة ولا تميل إلى ان تظل حبيسة فى الدير فيوصى مجلس الراهبات بإرسالها الى منزل الكابتن فون تراب لتتولى رعاية أبنائه السبع الذين لم تحتملهم مربية من قبل .. وتنجح ماريا فيما فشلت فيه الأخريات .. وتغير من أسلوب حياة الاطفال المتباينى الأعمار فتشع البهجة فى المنزل وتتحول الأسرة بأكملها الى أشهر فرقة غنائية فى النمسا . وتقترب ماريا من القبطان فيتحابا .. ينفصل عن خطيبته ليتزوج ماريا ثم يواجه بعد ذلك بعض المتاعب من قوات الاحتلال النازى ..

وعائلة فون تراب معروفة فى تاريخ النمسا المعاصر . وقد انتجت السينما الأمريكية فيلما عن هذه العائلة عام ١٩٥٨ قبل فيلم وايز .. لكن شتان بين عالم رائع تعيشه هذه العائلة . وعائلة رفعت عند حلمى رفلة .

فرفعت يطلب لأسرته مربية من احدى الجمعيات الخيرية كى تتولى رعاية أبنائه الخمسة الذى تعاملوا مع مربيتهم السابقة بقسوة . وتتمكن ليلى – نجلاء فتحى – من ترويض شقاوتهم وتحولهم الى أطفال أكثر التزاما . ويشعر رفعت أن ليلى كالأم بالنسبة للأطفال فيتزوجها بعد أن يهجر خطيبته الارستقراطية . ويقول مجدى فهمى فى مقاله عن الفيلم بمجلة الشبكة فى ٣ / ١٠ / ١٩٧٥ ان :



جورج شاركيرس (على اليمين) فى « قصة الحى الغربى »١٩٦٢



حسين فهمى وسهير زكى وسهير رمزى فى « قصة الحى الغربى » ١٩٧٦

« المقارنة بين الفيلمين » كالمقارنة بين فندق « والدورف استوريا » فى أمريكا . وفندق « الكلوب الحسينى » فى القاهرة . أو لعلها موجودة بصدق فى العبارة التى تقول شتان ما بين الثريا والثرى . ففيلم وايز غنى بأبطاله . غنى بمناظره الساحرة المصورة فى أجمل مواقع النمسا . غنى بألحانه . أما عزيزنا « حب أحلى من الحب » فهو مثل الفتاه الفقيرة ، المتواضعة ، التى تشترك مع أرملة كنيدى وأوناسيس من بعيد فى اسم جاكلين وحده . » .

ومن الواضح أن الفيلم قد اهتم بعلاقة الحب التى هى أحلى من الحب « وأغفل تماما البعد السياسى الذى وضعه وايز — حتى عند الحديث عن تفاصيل الحدوتة — ولا مانع أن يؤكد على حب آخر بين الإبنة الكبرى وبين شاب أخطأت معه .. وقد حاول حلمى رفلة مزج الأغنية بفيلمه حين جعل الأطفال يتحركون فى صورة أشبه بالدميات التى تغنى فى الحديقة . وبحث عمن يضيف الى الفيلم بهجة فأضاف شخصيات أخرى مثل السائق والطباخ والخادمة . بينما جاءت الضحكات فى فيلم وايز من الأطفال أنفسهم . وتحول الساعى الذى يحب الإبنه الكبرى الى بلطجى حاول أن يغرر بها . وقد ركز الفيلم على تطور العلاقة بين رفعت وليلى بأسلوب غير مباشر » .

وقد اقتبست السينما المصرية العديد من الأفلام الاستعراضية والموسيقية،وحولتها الى أفلام غير استعراضية بالمرة مثلما حدث فى فيلم « أيام الحب » لحلمى حليم المأخوذ عن الفيلم الاستعراضى « سيدتى الجميلة » المأخوذ بدوره عن مسرحية « بيجماليون »

لبرناردشو . ورأينا حالة معاكسة فى فيلم « الماضى المجهول » لأحمد سالم المأخوذ عن فيلم « عودة الأسير » بطولة جرير جارسون ومأخوذ بدوره عن رواية للكاتب جيمس هيلتون . حول جندى فقد الذاكرة فيترك امرأته وابنها ويحاول أن يتزوج امرأة أخرى . لذا تسعى زوجته الى علاجه كى يعود اليها نفس الشخص . ولأن المطربة ليلى مراد هى التى قامت بدور الزوجة فيجب حشر مجموعة من الأغنيات على أحداث الفيلم، شأن كل حواديت الأفلام التى يؤديها مطربون أو مطربات . كما أن نادية الجندى حاولت أن تقوم بالغناء وبأداء بعض الرقصات فى فيلم « خمسة باب » لنادر جلال . رغم أن شيرلى ماكلين لم تفعل ذلك فى « إيرما الغانية » لبيلى وايلدر . هذه الماكلين قامت بالغناء والرقص فى حدود ضيقة للغاية عندما اضطرت الى ذلك أمام المخرج الذى يختبرها لتتحول الى ممثلة استعراضية فى ثوب طفلة مع فيلم « لا تتزوج أرملة » لجاك لى طومسون. وفيه تقوم بدور فتاه تود أن تصبح ممثلة فى فيلم يتطلب فيه فتاة صغيرة فتتجسد فى ملابس فتاة تثير دهشة مخرج الفيلم الذى تحبه . ويلتقى بها فى المساء معتقدا أنها الاخت الكبرى .. وعندما حول فطين عبد الوهاب هذا الفيلم الى « صغيرة على الحب » استعان بسعاد حسنى لتجسد نفس الشخصية .. كما قامت سعاد حسنى كذلك بأداء نفس الشخصية التى جسدتها مارلين مونرو فى فيلم « دعنا نحب » أمام ايف مونتان .. وفيه قامت كل من الممثلة المصرية والأمريكية بدور النجمة الاستعراضية التى تحب صاحب الفرقة الذى يتنكر فى شخص ممثل بسيط كى يعرف أحوال الفرقة عن قرب .. واستطاعت سعاد

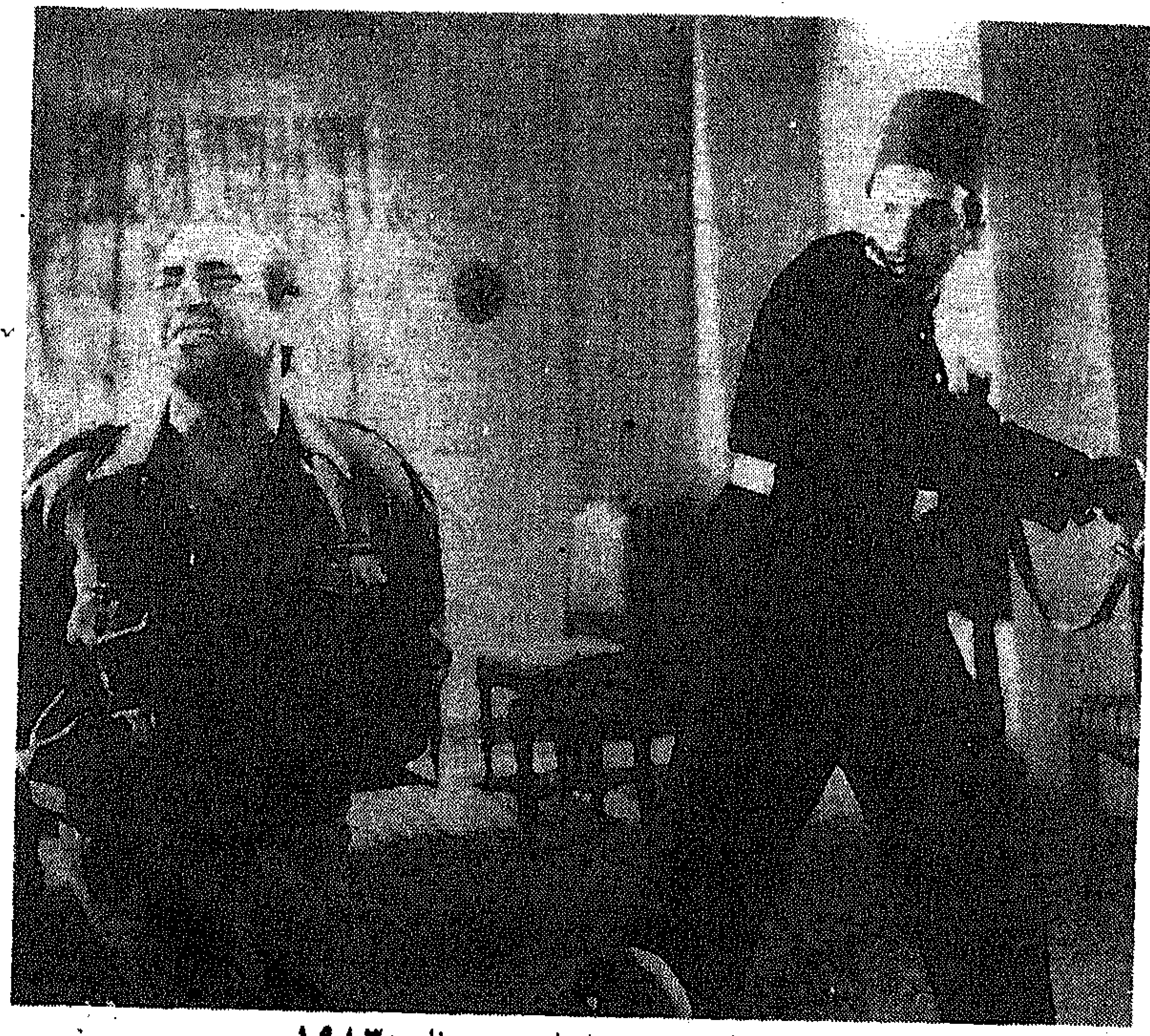
حسنى « فتاة الاستعراض » أن ترقص وتغنى بنفس درجة الجودة التى أدتها مارلين مونرو .

أما أبرز الأفلام الغنائية التى وجدت طريقها الى السينما المصرية فهو فيلم « مولد نجمة » سواء ذلك الذى أخرجه كيوكر بطولة جيمس ماسون وجودى جارلاند عام ١٩٥٤ . أو عن الفيلم الذى أخرجه فرانك بيرسون عام ١٩٧٧ بطولة بربارا ستريساند وكريس كريستوفر سون .. وفى فيلم بيرسون نرى حكاية المطرب المشهور جون هوارد والمطربة الناشئة استرهوفمان ، يدعوها الى بيته . يردد : « لم أكتب اسم إمرأة من قبل على جدرانى » ،يتعمد أن يقدمها كمطربة فى حفل عام . وتنجح فى تقديم أغنيات رقيقة . تطلب منه أن يقلع عن الخمر . تتألم كأنثى وهى تراه نائما مع احدى الصحفيات فى سريرها . تقول له وهى تطرده : « يمكنك أن تفسد حياتك لكنك لا يمكن أن تفسد حياتى »، ويتصالحان . ثم يموت فى حادث سيارة . تقول محدِّثة شريط التسجيل وهو يغنى احدى أغنياته العاطفية : « أنت كاذب ثرثار . أنانى . لأنك وعدتنى أنك لن تموت » .

وفى الفيلم الذى اخرجه جورج كيوكر، فان المخرج الذى ارتبط بفنانة،أصبحت نجمة مشهورة،يجد نفسه يعيش فى الظل بعد أن أدمن الخمر ، وكان ذلك سببا فى عزوف شركات الإنتاج عن التعامل معه .. وكان الظل ثقيلا عليه .. وكان نجاح زوجته ثقيلا ايضا على وجوده فى الظل .. فاختار أن يهرب من كل هذه المعاناة وينتحر .



شيرلى ماكلين فى « ايرما الغانية » ١٩٦٣



نور الشريف « شوارع من نار »١٩٨٣

وهو فى هذا الفيلم،جيمس ماسون ، رجل ناضج ، لم يخن زوجته يوما . ولم تضبط فى سريره امرأة أخرى . أما هيوارد فى فيلم بيرسون فهو منتشٍ بحب امرأته له . وحب النساء المعجبات . وهو يلجأ إلى النساء وليس إلى الانتحار بعد ان انحسرت الأضواء عنه كى تتجه إلى زوجته .

وعندما اقتبست السينما المصرية هذه القصة فى فيلم « ليلة بكى فيها القمر » لأحمد يحيى اختار المقتبس أن يمزج أحداث أخري مع فيلم يشبهه فى نفس الحدوتة هو « إمرأة مزحة » لهربرت روس وبطولة بربارا ستريساند أيضا وعمر الشريف وجيمس كين . فقد فجعت الممثلة فى زوجها المخرج حين رأته نائما مع امرأة أخرى .. هذا المخرج الاستعراضى هو حسين فهمى فى الفيلم المصرى . فهو الذى يطارد المطربة المشهورة حتى يتزوجها وتتفانى فى حبه . وتهجر الفن من أجل إسعاده .. ويصعد نجمه .. وتعود يوما من احدى الرحلات لتفاجىء به فى أحضان امرأة اخرى .. وحادث الطلاق كان انطلاقة جديدة للفنانة . ولم يسع الفيلم المصرى إلى أن تموت شخصية الزوج . ربما لأن عقلية الشرق لا تسامح الرجل الخائن مهما أعلن توبته .

إذا كان لا يشترط أن تتحول الأفلام الغنائية أو الاستعراضية الى أفلام ممصرة موسيقية فإنه لا يمكن تحويل فيلم كوميدى الى فيلم تراجيدى مهما اختلفت أساليب المعالجة . وإذا كان شارلى شابلن قد تحول إلى اسماعيل يس فى بعض الأفلام . وإذا كانت السينما المصرية قد استمدت المفارقات الكوميدية الأمريكية فى أول الأمر . فإنها قد اقتبست أفلاما كوميدية بأكملها دون النظر الى ظاهرة بعينها . فالعالم



ايف مونتان ومارلين مونرو في « دعنا نحب » ١٩٦٠



سعاد حسنى فى « فتاة الاستعراض » ١٩٦٨

شغوف بالكوميديا الأمريكية ومتأثر بها .. وقد وجدت هذه الكوميديا نصيب الاسدعلى شاشات السينما المصرية منذ نشأتها وحتى الآن،وسوف نرى أن السينما المصرية قد شغفت بالكوميديا القادمة من أنحاء شتى من العالم . سواء فى السينما الأمريكية ، او المسرح الفرنسى ، وفى الكثير من الأحيان كانت أفلام الكوميديا الأمريكية بمثابة معالجات سينمائية لمسرحيات عرضت على خشبة المسرح ما لبثت السينما أن قامت بتقديمها .

يقول أحمد رأفت بهجت فى دراسته عن الاقتباس فى العدد ١٦ من مجلة الفنون : « كان اسماعيل يس بالفعل إنسانا غلبانا طحنته دائرة منتجى الحرب فى السينما المصرية . واستُغل أبشع استغلال ، وكانت النتيجة أن هوى هو والكوميديا الى الحضيض » .

ورغم ذلك فإن مجموعة الأفلام المقتبسة التى بين أيدينا لإسماعيل يس قليلة قياسا إلى تلك التى أداها نجوم كوميديا آخرون . وإذا كان نجيب الريحانى قد اقتبس العديد من المسرحيات الكوميدية الفرنسية فإن علاقته بالكوميديا الأمريكية غير ملموسة بالمرة . ولعل من ابرز نجوم الكوميديا الذين أعادوا تجسيد شخصيات سبق ظهورها هو عادل أمام فقد رأيناه يجسد أدوار أداها من قبل كل من روبرت ردفورد وكلارك جيبل وأدواردج روبنسون وجورج سيجال وروك هدسون وجاك ليمون ومايكل كين وروبرت موريس .

واذا حاولنا أن ندرس ظاهرة عادل إمام فى السينما المقتبسة فإننا سنخرج بذلك عن إطار دراستنا . لأنها سينما مخرج وكاتب

وسيناريو . ولكن عادل عمل فى هذه الأفلام مع نيازى مصطفى ومحمد عبد العزيز وأحمد فؤاد .. ولذا سوف نتناول عادل إمام من خلال المخرجين الذين اقتبسوا أفلاما كوميدية فلا نخرج كثيرا عن إطار الدراسة .

من أهم الأدوار الأولى التى لعب بطولتها عادل إمام دوره فى فيلم « البحث عن فضيحة » ١٩٧٣ لنيازى مصطفى وهو مأخوذ عن فيلم « دليل الرجل المتزوج » الذى أخرجه جين كيلى قبل ذلك بست سنوات . وفيه رأينا والتر ماتاو ينصح صديقه الراغب فى الزواج بنصائح عديدة ، ويروى له قصصا عديدة تتعلق بالزواج . ولذا جاء الفيلم الأمريكى مليئا باسكتشات قصيرة . فنحن أمام صديقين . يسعى أحداهما الى الزواج من الحسناء منى . ويساعده زميله المهندس فى الزواج فيشجعه أن يفعل مثل فلان وإلا يكون مثل علاّن . وتصبح القصة ثانوية قياسا الى ما نراه من أمثلة .. فهناك الرجل الذى يذهب لخطبة امرأة جميلة شاهدها مصادفة فيكون نصيبه علقة ساخنة على يد زوجها . وآخر أوهم والد حبيبته ان هناك خطيئة ما بينهما . وعلى الأب أن يوارى الفضيحة . والعائلتان اللتان تتشاجران ليلة حفل الزفاف . والطريف أنه لا يوجد أية تشابه بين الحكايات التى فى فيلم نيازى مصطفى والفيلم الأجنبى سوى المصير الذى آل اليه الصديق المستشار .

وقد كانت الحكايات التى صورها جين كيلى تتعلق أغلبها بالجنس والمشاكل الحسية التى يعانى منها رجل أمريكى متزوج،أما حكايات فيلم نيازى مصطفى فهى حول الرجل الشرقى بشكل عام ، المليء

بالغيرة ، وحب تملك المرأة ، وعادات القبائل فى الثأر وحضور الأفراح . وشرف البنت الذى يجب أن يلتئم بالزواج وما إلى ذلك .

وقد قدم محمد عبد العزيز لعادل إمام مجموعة من الأفلام الكوميدية من أشهرها « عصابة حمادة وتوتو » ، « خللى بالك من جيرانك » ، « انتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط » و « حنفى الأبهه » وهى مقتبسة عن مصادر أمريكية .

وعندما تشاهد فيلم « عصابة حمادة وتوتو » فسوف تصيبك الدهشة فى أن كاتب السيناريو أحمد صالح قد اقتبس فيلم « مرح مع ديك وجين » لتيد كوتشيف بكل تفاصيله . وبالحرف الواحد حتى وإن كانت حدوتة الفيلم الأمريكى تلائم فترة السبعينات فى مصر . موظف الحكومة الذى يضيق بوظيفته فيقرر أن يعمل بإحدى شركات القطاع الخاص ولسبب وآخر يتم طرده فيعانى من بطالة . ثم هناك مدير الشركة الذى أثرى من الأعمال المشبوهة ، والموظف الصغير الذى يصبح من الأثرياء . وهناك تفاصيل تم نقلها بالحرف مثل التمرينات التى تقوم بها الزوجة قبل أن تعمل مانيكان . ثم نفس الظروف التى تعرضت لها قبل أن تصعد الى منصة العرض . ومثل الزيارة التى قامت بها الزوجة توتو لأبيها تطلب مساعدة مالية . بل وطريقة الأب فى تقشير التفاح،ونفس الأسلوب الذى خرج به الزوجان عقب استيلائهما على أموال الخزانة .

أما « خللى بالك من جيرانك » فقد قام فيه عادل إمام بدور الزوج الذى يقيم مع زوجته فى الدور العلوى فيواجه مشاكل لعلاقتها الطيبة



ادوارد ج جنسون وجوان بنيت فى « امرأة فى النافذة » ١٩٤٦



عادل إمام وسهير البابلى فى « انتخبوا سليمان عبد الباسط » ١٩٨٠

بالجيران . وهو نفس الدور الذى أداه ، روبرت ردفورد فى فيلم « أقدام حافية فى الحديقة » لجين ساكس عام ١٩٦٨ .

ورغم ذلك فليس هناك علاقة بين عنوان الفيلم العربى والفيلم الأمريكى الذى لم نر فيه أى اهتمام من الزوجة بالجيران لكن اهتمام الزوجة بأمها وعريسها العجوز ، شارل بواييه ، قد دفع الزوج أن ينام فى الحديقة العامة القريبة ويتعرض للبرد والمتاعب ..

ومن أبرز أفلام محمد عبد العزيز الاولى فيلم « عالم عيال عيال » المأخوذ عن فيلم كوميدى هو « أولادك . أولادى . أولادنا » لملفين شافلسون . وفيه قام هنرى فوندا بدور الأرمل الذى تركت له زوجته تسعة أبناء .. ويحب أرملة لديها نفس العدد من الأطفال.ويتزوجان ، وتحدث مشاكل عديدة بين الأولاد الذين ما لبثوا أن يتغيروا عندما يجيئهم « ولدنا التاسع عشر » وهو العنوان التجارى الذى عرض به فى مصر عام ١٩٦٨ .

وقد حاول الفيلم المصرى الاستفادة من هذا التضارب ، والمستويات الدرامية المتباينة مع كل هؤلاء الأولاد ، فحاول العزف على نغمة تحديد النسل . رغم أن الزوج هنا – رشدى أباظة – مهندس بترول يقيم فى فيللا واسعة يمكنها أن تحتمل كل هذا العدد . كما استفاد من الفيلم الأمريكى فى الصراع بين الأطفال فى أول الأمر . ثم دفاع أحد أفراد الطرفين عن فتاة من الطرف الآخر عندما يشاكسها شاب فى الشارع . والشعور بالانتماء الى سقف واحد حين يفد اليهم شخص جديد يحمل الرقم ١٩ . ولن أكون مغالياً اذا قلت

ان الفيلم المصرى كان أكثر اضحاكا من المصدر الأمريكى . وذلك لان يوسف عوف المقتبس قد أجاد – كعادته – صناعة المفارقات الكوميدية باتقان .

وحاولت بعض السينما الكوميدية المقتبسة الاستفادة من الحواديت التى تقتبسها لحشر المشاكل الاجتماعية التى يعانى منها المجتمع مثلما حدث فى فيلم « شقة وعروسة يا رب » لزكى صالح . وهو معالجة لفيلم أمريكى أخرجه شارلز والتر عام ١٩٦٦ تحت عنوان « إمش . لا داع للجرى » وتدور أحداث الفيلم اثناء دورة الاولمبياد بطوكيو قبل ذلك بعامين . فالمدينة مزدحمة . والفنادق مليئة بالرواد .. ويجد أحد الرواد – كارى جرانت – نفسه فى موقف حرج حين يفرض شاب نفسه عليه ليقيم فى غرفته بالفندق . وفيما بعد يصحب الشاب فتاة جميلة لتشغل الغرفة معهما .. ومن خلال المفارقات الكوميدية بين الثلاثة اشخاص .. يضطر جرانت أن يتنازل للفتى عن الغرفة بعد أن اشتركا فى إحدى المسابقات الرياضية .

لا يمكن بالطبع نقل أجواء الأولمبياد الى الفيلم المصرى . ولكن فريد شوقى موظف قادم الى القاهرة يبحث عن مسكن فيعثر على شقة فى حلوان . فيشارك الفتاة نورا شقتها ، وفيما بعد يأتى بمهندس التقاه كى يقيم معهما فى الشقة على أن ينام فقط فى نفس الساعات التى تغيب الفتاة فى عملها .. ولا بد أن تحدث قصة حب . ولابد أن يتخلى العجوز للصغيرين عن الشقة كى يتزوجا .

وعن الشقق أيضا وجد السينمائيون المصريون فى فيلم « الشقة » لبيلى وايلدر حدوتة خصبة قدمت حتى الآن ثلاث مرات . الأولى

فى « شقة مفروشة » لحسن الامام عام ١٩٦٩ . ثم « أزمة سكن » لحلمى رفلة ١٩٧١ « و شقة الأستاذ حسن » لحسين الوكيل عام ١٩٨٤ .. وتدور قصة الفيلم الأمريكى حول الموظف الصغير الذى يمتلك شقة يمكنه ان يتركها لرؤسائه من أجل لحظات متعة ومن أجل بعض الرضاء عنه .. ويبلغ هذا الأمر المدير العام الذى يسعى الى الشقة حثيثا حتى يذهب بها مع حبيبته شيرلى ماكلين . وهى نفسها الفتاة الرقيقة التى يحبها الموظف جاك ليمون .. ولأن الكوميديا مواقف متناقضة . فان بيلى وايلدر يملأ فيلمه بالمواقف المتناقضة التى نراها تتكرر فى الأفلام المصرية الثلاثة .. فيجب أن تذهب الفتاة فى النهاية الى الموظف الصغير وأن يطلّق هذا الموظف العزوبية وأن يعود المدير الى بيته الذى هجره من أجل نزوة عابرة .

وفى « شقة العازب » هذه يأخذ الصحفى فتاته التى يحبها كى تقضى ليلتها قبل أن تعود الى أبيها الذى هربت منه صباح اليوم التالى .. تلك هى التيمة الأساسية التى تدور حولها أشهر قصة فيلم تم اقتباسه فى عالم الكوميديا المصرية .. الفيلم هو « حدث ذات ليلة » لفرانك كابرا عام ١٩٣٤ وفيه يقوم كلارك جيبل بدور الصحفى الفاشل الذى عليه أن ينجح فى آخر مهمة صحفية تُوكل له . فيذهب للبحث عن أخبار الفتاة الثرية التى هربت من حبيبها قبل خطبتها .. ويقابلها فى نفس الأوتوبيس دون أن يعرفها .. ويقضيان معا ليلة فى أحد الفنادق يعرف خلالها حقيقتها . ثم يتحول الى صفها بعد أن كان يبحث عن الخبطة الصحفية .. وفى آخر لحظة يعيد اليها الصور والموضوع قبل النشر .

لهذا الفيلم حكاية طريفة مع السينما الأمريكية ذاتها . فقد اعادت هذه السينما اخراجه مرة أخرى عام ١٩٥٢ بنفس الحدوته فى أول فيلم قام ببطولته جاك ليمون وكان يحمل نفس الاسم . إلا أنه بعد ذلك بعامين فكر ويليام وايلر فى اعادة نفس الحكاية مع تفصيلات مغايرة .. فجعل بطلته الأميرة تهرب من قصرها باحثة عن تجربة عابرة . فتجد نفسها تقضى ليلة فى غرفة ضيقة صغيرة ..وفى اليوم التالى تعود الى قصرها .. وتنسى التجربة تماما .. وتومىء للصحفى برأسها امتنانا .. أما علاقة السينما المصرية بهذه الحكاية فقد بدت أكثر طرافة .. فقد أخرج أنور وجدى فيلمه « ليلى بين الاغنياء » عام ١٩٤٧ عن فيلم كابرا بالطبع وكان نسخة كاملة منه .. ويبدو أن حكاية الفيلم الأجنبى كانت مختصرة كثيرا فى رأى صانع الفيلم العربى فراح يحشو النصف الثانى من الحكاية بالكثير من الحواديت التى اعتادت عليها السينما المصرية مثل زوجة الأب التى تطمع فى ان تزوج ابنة زوجها من شخص يستغل اموالها احسن استغلال . وان يقوم الصحفى بدور الفدائى الذى يضحى بمشاعره العاطفية من اجل ان يوفر السعادة لحبيبته .

الا أن عاطف سالم عندما سعى لاخراج « يوم من عمرى » عام ١٩٦٢ قد رجع الى فيلمىّ كابرا ووايلر معا .. وكان لا بد أن يجعل النهاية سعيدة بين الحبيبين .. وألغى تماما فكرة الستار الذى وضعته كلوديت كولبرت بينها وبين الصحفى فى الفندق .. وذلك لان الصحفى كان يسكن فى القاهرة ولديه أكثر من غرفة – وإن كانت ضيقة – مثلما فعل جريجورى بيك مع الأميرة أودرى هيبورن ..

وعندما أخرج عبد المنعم شكرى نفس الحدوتة فى فيلم ثالث عام ١٩٦٨ عاد مرة أخرى الى فيلم كابرا وهو نفس الفيلم الذى عاد اليه أحمد فؤاد مع « ليلة شتاء دافئة » لينقله المقتبس باللقطة والكادر دون ان يترك لالهامه الاختيار فى لقطة واحدة .. وقد استغرب الكثير من المشاهدين لهذا الفيلم حين شاهدوا فيلم كابرا فى التلفاز المصرى ابان عرض الفيلم المصرى على الشاشة .

ولعل القارىء قد لاحظ أن لافلام بيللى وايلدر أهمية خاصة عند المقتبس المصرى .. وبالفعل فان لوايلدر طعما خاصا فى أفلامه الكوميدية . فبعد « الشقة » هناك فيلمه الشهير « هرشة السنوات السبع » حول الزوج الوفى الذى تسافر أسرته الى المصيف،ويضطر الى البقاء فى المدينة لظروف تتعلق بعمله،فيجد نفسه يرتبط دون قصد بجارته الحسناء التى تسكن الشقة المقابلة،وتغير تماما من إيقاع حياته وتحول حياته الى عدم التزام .. هذا الدور النسائى ادته ايضا مارلين مونرو .. أما فى فيلم « الأزواج والصيف » لعيسى كرامه فقد جسدته نجوى فؤاد .. وبينما لا يضم فيلم وايلدر سوى الرجل والمرأة الفاتنة فإن الفيلم المصرى قد ضم شخصيات عديدة منها من هَوَ سوىّ .. ومن هو أقرب الى الجنون ..

أما المخرج ما يكل جوردون فقد نقلت له السينما المصرية قرابة خمسة أفلام من أشهرها « سنوات المستحيل » ١٩٦٨ ، « يا حبيبى عدلى تانى » عام ١٩٦٢ . و « فن الحب » ١٩٦٦ .

يتحدث « سنوات المستحيل » عن أسرة استاذ الجامعة الوقور الذى يواجه العديد من المتاعب مع ابنته الكبرى التى تحب سكرتيرا



كلارك جيبل وكلوديت كولبرت
فى « حدث ذات ليلة »
١٩٣٤



عبد الحليم حافظ وزبيدة ثروت وعبد السلام
النابلسى فى « يوم من عمرى » ١٩٦٣



جريجورى بيك وأودرى هيبورن
فى « أجازة غرامية » ١٩٥٤

يعمل فى مكتبه ، ولا يوافق على أن يتزوجا . ثم هناك ابنته الصغرى التى تتلقى فن الشقاوة على يد أختها الاكبر .. وبعد أن ينتهى الاب من حل مشاكل الكبرى ويزوجها من حبيبها الموظف الصغير اذ بابنته الصغرى تدخل المنزل وبرفقتها أحد الشباب الهيبيين . وقد جسد فريد شوقى دور الأب ، فى فيلم « انقذوا هذه العائلة » لحسن ابراهيم ، المتزمت الذى يعمل من أجل مصلحة ابنته ، لكنه يواجه بالعديد من المواقف المثيرة للإرباك والإضحاك . وكما أن الفيلم الأمريكى يدور داخل منزل أستاذ جامعى فخم به حمام سباحة ووسائل الراحة العصرية . فإن الفيلم المصرى يصور الأسرة البرجوازية التى تعانى من مشاكل الرفاهية فى المقام الأول .

وقد أخرج نادر جلال فيلم « واحدة بواحدة » عن « يا حبيبى عدلى تانى » وهو يدور أيضا حول موضوع غير مصرى بالمرة . هو المنافسة الشديدة التى تقوم بين شركات الإعلان الأمريكية ، ويسعى مندوب إحدى الشركات للتغلب على الحملة الإعلانية التى تشنها وتنظمها مندوبة شركة منافسة،ثم تورط هذا المندوب فى انتاج سلعة غير موجودة وإثارة البلبلة على خطة الشركة المنافسة .. وهو موضوع بعيد تماما عن المجتمع المصرى .. ورغم وجود عادل إمام فإن الفيلم لم يلق نجاحا يذكر .

ومن بين هذه الافلام هناك « أخى وصديقى سأقتلك » لـ«يس اسماعيل يس»الذى تبدو حكايته غريبة ايضا عن مجتمعنا . فهناك فنان يعانى الكثير من عدم رواج لوحاته .. ويقترح عليه صديق له أن يعلن عن انتحاره حتى تصيبه الشهرة .. وبالفعل .. إلا أن الفنان

يفاجىء أن صديقه استولى على لوحاته وخطيبته استغلالا لفكرة موته بدلا من الاستفادة منها .. وقد اقتبس المخرج هذا الفيلم عن فيلم لجوردون يحمل عنوان « فن الحب » قام ببطولته جيمس جارنر عام ١٩٦٥،وذكرت بعض أفيشات الفيلم أنه مقتبس عن مسرحية لنيل سايمون وليس عن فيلم لجوردون .. رغم أن نص مسرحية سايمون يختلف كثيرا عن الفيلم الأمريكى ..

وقد تكررت حكاية سايمون نفسه أكثر من مرة ، مما يؤكد أن السينما المصرية تعود إلى النص السينمائى وليس الى النص المسرحى .. حتى وإن كان لسايمون الذى لم يترجم له نص واحد الى اللغة العربية حتى الآن .. فقد ذكرت الأفيشات الداخلية لفيلم « غريب فى بيتى » لسمير سيف أنه عن مسرحية « فتاة الوداع » لسايمون .. رغم أن الفيلم مأخوذ عن فيلم هربرت روس المستمد بدوره من المسرحية المذكورة .. وهو فيلم استفاد فيه المقتبس المصرى من أزمة السكن فى مصر ، وبدا فى صياغته المصرية اكثر اقترابا للمتفرج المصرى من أى فيلم آخر مقتبس ، فنصاب الشقق موجود فى مجتمعنا . رغم أنه لم تكن الحبكة جيدة فى فيلم روس حول الصديق الذى يرسل لحبيبته السابقة بصديق يسكن فى شقتها .

وللكوميديا نصيب الأسد فى قائمة الاقتباس عن المصادر الأمريكية . وقد عمل فى هذه الأفلام مخرجون من كل الأجيال .. مثل فطين عبد الوهاب الذى قدم العديد من أفلامه الكوميدية عن المصادر الأمريكية من أبرزها « نصف ساعة زواج » و « فندق السعادة » و « إشاعة حب » .

والمصدر الأساسى لفيلم «نصف ساعة زواج » هو المسرحية الفرنسية التى كتبها باريسيه جريدى تحت عنوان « زهرة الصبار » والتى مثلت على خشبة المسرح فى مصر فى نفس العام الذى ظهر فيه فيلم فطين عبد الوهاب . لكن هذا الفيلم بدا أقرب الى الفيلم الأمريكى الذى عرض قبل ذلك بعام ويحمل نفس اسم المسرحية من إخراج جين ساكس وبطولة انجريد برجمان ووالتر ماتاو وجولدى هاون .. وذلك بمحاولة كلا الفيلمين الخروج من الجو المسرحى الذى فرضه النص .. مثل دور الجار الذى يذهب الى الاستوديو ليؤدى دور الدوبلير . ومثل الحفل الراقص الذى اكتشف فيه الطبيب كم أن ممرضته بالغة الجمال،وأن عليه أن يرمى شباكه عليها بدلا من حبيبته كثيرة المحاولات للانتحار .

ومن بين مخرجى الجيل الذى ظهر فى السبعينات سعى يحى العلمى إلى إخراج نص كوميدى فى فيلمه « عروسه وجوز عرسان » عام ١٩٨٢ . هى حكاية تشبه ما جاء فى فيلم « جسر ووترلو » ولكنها مصاغة فى اطار كوميدى .. وقد أعادت السينما الأمريكية هذه الحكاية أيضا فى فيلم « ثلاثة للاستعراض » بطولة جاك ليمون عام ١٩٥٤ .. حول الجندى الذى يعود من الحرب ليجد زوجته قد تزوجت من صديقه ، بعد ان اعتقدت أنه قد قتل فى الحرب .. وتبدأ الحكاية هنا بعودة الجندى الغائب من الحرب وذلك بخلاف ما جاء فى « جسر ووترلو » والأفلام المأخوذة عنها،حيث تبدأ بذهاب البطل إلى الحرب وغيابه ، وتطور العلاقة بين الزوجة ورجل آخر الى أن تصل لقمتها .. وعند هذا الحد يصل الزوج الغائب .. لكن الزوج



ريتشارد دريفوس ومارشا ميسون فى « فتاة الوداع » ١٩٧٧



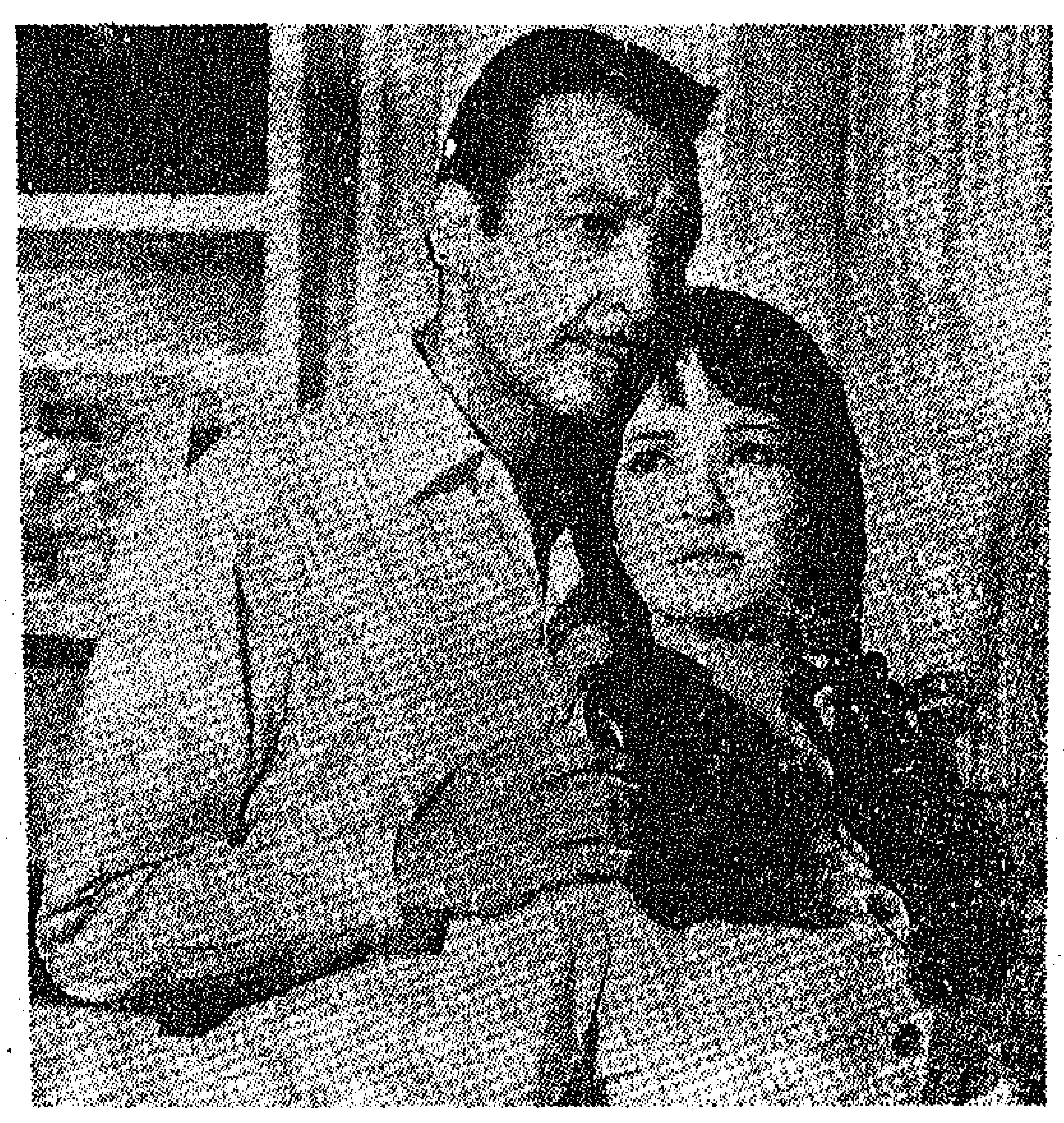
نور الشريف وسعاد حسنى فى « غريب فى بيتى » ١٩٨٢

فى « ثلاثة للاستعراض » يعرف منذ اللحظة الأولى حكاية زواج امرأته .. ويبدأ الصراع بين الزوج القديم العائد .. والجديد الذى لا يقل مميزات عن الأول .. حتى تختار الزوجة .. والطريف أن هذه الحكاية المنقولة عن الفيلم الأمريكى قد ظهرت فى المسرح المصرى تحت عنوان « مين يقدر على زوبة » عام ١٩٧٩،ثم انتقلت الى السينما فى العام التالى .. وفى كل المعالجات الثلاث فإن السمة الكوميدية هى التى غلبت عليها ، فتحول ليمون الى سمير غانم وهكذا ..

أما جلال الشرقاوى فقد تناول فى إحدى تجاربه القليلة فى الإخراج السينمائى فيلما بعنوان « أعظم زواج فى العالم » عن الفيلم الأمريكى « الزواج يدور » لوالترلانج الذى أخرجه عام ١٩٦٠ حول فتاة تسافر من وطنها السويد الى الولايات المتحدة كى تنزل ضيفة على زوجين سعيدين يعملان فى الجامعة أدى شخصياتهما جيمس ماسون وسوزان هيوارد . فتعيش معهما فترة . انها ابنة لأستاذ الزوج . مليئة بالحسن والجمال . وتسبب العديد من المتاعب للزوجين المتحفظين . تعرض على الزوج أن تنجب منه غلاما يتمتع بجمال أمه وذكاء أبيه . وتحاول إغواء الزوج بأى طريقة حتى أمام زوجته .. ولكن كاترين ترحل فى النهاية دون أن تحقق هدفها . هذه الحدوتة لابد أن تكون بعيدة عن الجو المصرى تماما لكن الشرقاوى حول كاترين الى فتاة مصرية تعيش فى الخارج – ميرفت أمين – تسعى أن تتزوج عالما مصريا ، يتمتع بذكاء حاد . ويثير هذا الأمر زوجته الوفية – هند رستم – وترحل أيضا بخفى حنين مثل زميلتها كاترين .. والفتاة العصرية القادمة من السويد هنا تنظر إلى



والتر ماتاو وجولدى هاون فى « زهرة الصبار » ١٩٦٩



رشدى اباظة وشادية فى « نصف ساعة زواج » ١٩٧٠

الحب كأنه عملية آلية . وتدفع الرجل إليها . لكنه ، بغبائه يرتبط بها وجدانيا ويحبها وعندما يحاول استبقاءها ترفض .. وتعود إلى بلادها ..

وقد تغيرت بعض التفاصيل الدقيقة فى الفيلم . فالزوجة هنا تعمل مذيعة فى الإذاعة اللبنانية .وهى تقدم برنامجًا عن المرأة السعيدة التى عليها ان تحتفظ بزوجها . ولكنها تفشل أن تقيم مثل هذه النظريات على بيتها . فتفقده حتى بعد رحيل الفتاة التى جاءت من السويد ..

أما اذا تناولنا الاقتباس عن الأفلام البوليسية،فسوف نجد الأمر يختلف فى السينما المصرية،فإذا كانت السينما الأمريكية شغوفة كثيرا بالأفلام البوليسية . فإن الكثير من السينما البوليسية غير ناجحة على المستوى التجارى الفنى فى العالم العربى بمثل نجاحها خارجه . خاصة أن الجريمة التى نشاهدها فى السينما الأمريكية مصنوعة على الطريقة « اليانكية » . وسوف نجد أن أكثر الأفلام البوليسية بعيد تماما عن البيئة المصرية . فقليلا ماتنجح العقدة والحبكة البوليسية فى جذب المتفرج المصرى .. فهو لا يميل الى الجريمة المصنوعة فى الغرب وخاصة الروايات البوليسية بطبعه . ولا يميل أن تكون فى مجتمعه بنفس الصورة التى تحدث فى مجتمعات أخرى . لذا فيجب أن يكون الخير بينًا والشر بينًا ، حتى وان لم يحدث هذا فى الواقع .. كما يجب كسوة بعض المجرمين بسمات انسانية مثلما سنرى فى فيلمى « المشبوه » و « اللصوص » وافلام أخرى عديدة .. وأن كانت هذه السمة كادت ان تضيع تماما فى الافلام التى عرضت فى نهاية الثمانينات كما سنرى وخاصة فى « الفتى الشرير » لمحمد عبد العزيز .



روبرت تايلور وفيفيان لى فى « جسر ووترلو » ١٩٤٠



أحمد مظهر وزهرة العلا وعماد حمدى وهند رسم فى « غدا يوم آخر » ١٩٥٨

ومن المعروف أن الأفلام البوليسية تأخذ عدة أشكال فى غالبيتها تتضمن وجود ضابط شرطة أو مخبر سرى . وطالما وجدت هذه الشخصية ، فإن هناك جريمة ما عليه أن يحقق فى أسبابها ودوافعها والبحث عن فاعلها .. وفى الولايات المتحدة هناك ما يسمى بالمفتش الخاص .. وهو رجل يعمل كقطاع خاص لمساعدة زبائنه فى حل بعض مشاكلهم الخاصة والغامضة . كأن يبحث لأسرة عن سر اختفاء عائلها . أو عن شخص يهدد أمنها وهكذا . وعندما يكون فى الأمر جريمة قتل فإنه يتحول الى رجل ثان . لأن ليست لديه صلاحية التحقيق . وإنما هو شخص مصنوع من أجل عملية التحرى . وأغلب هذه الأفلام مأخوذة عن روايات أدبية شعبية لرايموند شاندلر وداشيل هاميث وباترشيا هايسميث وغيرهم ..

أما النوع الآخر فهو حول أفلام تتم فيها المطاردات بين رجال الشرطة والمجرمين ، وهى أفلام تعتمد على الحركة ، ولكن هناك دائما شخصيات بوليسية . وهذه الأفلام لكثرتها يصعب حصرها أو تقسيمها فى الحديث عن السينما المصرية .. حيث أنه لا يوجد فى العالم العربى كاتب تحرى مثلما فى أمريكا . وبالتالى فعند اقتباس الافلام عن المفتشين الخصوصيين فانها تبدو بالفعل وكأنها مستوردة . أما الافلام البوليسية الأخرى ، على اختلاف انواعها،فقد يتلاءم بعضها مع البيئة العربية وخاصة أنه مع دخول مصر عصر الانفتاح دخلت الى المجتمع جرائم غريبة مستوردة جاءت محمولة مع السلع المستوردة . والأفكار الغريبة عن هذا المجتمع .

لم يكن فيلم Once a Theif لرالف نيلسون عام ١٩٦٥ ينتمى الى

الأفلام البوليسية إلا من خلال الصراع الخفى والعلنى بين رجل الشرطة فان هفلين واللص التائب الان ديلون . فهناك كراهية قديمة من طرف ضابط الشرطة تدفعه الى مطاردة هذا اللص التائب فريدى للعودة مرة أخرى الى ممارسة الجريمة سعيا وراء الإيقاع به ..

وبعد خمسة عشر عاما من ظهور فيلم نيلسون أقدمت السينما المصرية على إخراج فيلمين عن نفس الفيلم . وسوف نلاحظ ظاهرة غريبة . أن السيناريو متقارب جدا فى الفيلمين العربيين حتى ليخال لك أن أحدهما مقتبس عن الآخر وليس عن الاصل الأمريكى .. ولأهمية هذا الانموذج فسوف نتناوله بالتفصيل ..

ففى فيلم « المشبوه » لسمير سيف عام ١٩٨١ نرى اللص ماهر وهو يسرق إحدى الشقق تطارده الشرطة . وتدور مطارده عنيفة بين ضابط الشرطة الشاب وبين اللص المحترف الخفيف الحركة . يصر الضابط أن يأتى بفريسته ويحاول اللص النفاذ بجلده . وفى النهاية فانه يتمكن من الضابط ويهرب بعد أن أصابه فى قدمه . وبعد أن تمكن من الاستيلاء على مسدس الضابط . وهذا المشهد غير موجود بالمرة فى فيلم نيلسون . وإذا كان ماهر قد تعرف على العاهرة « بطة » أثناء هذا المشهد . فإن الأحداث فى الفيلم الأمريكى تبدأ حين يصبح لأيدى فتاة صغيرة فى الخامسة من عمرها تقريبا ..

ندرك منذ الوهلة الأولى الدوافع التى تدفع الضابط الى البحث عن غريمه الذى سرق منه السلاح: « الضابط الذى لا يحافظ على سلاحه لا يستحق أن يمارس مهنته »، وتتحول المهمة من البحث عن

مجرم هارب الى قضية شخصية . فبينما يفتش ماهر عن بطة فى الحانات يبحث الضابط فى أقسام الشرطة وسط المشهورين بسوابق الاجرام وينجح ماهر فى العثور على عاهرته الحسناء – سعاد حسنى – التى تبدو شغوفة به . وتتبلور مشاعرهما بسرعة « أنا فعلا خاطئة . وماهر حرامى ولكن ربنا ينقذنا » . ويتزوج العاشقان ويعيشان سعداء . بينما يفشل الضابط فى العثور على ضالته المنشودة .

وهذا الزواج بين ماهر وبطة لم يستسغه الكثيرون من المحيطين بماهر. أخوه بيومى – سعيد صالح – الذى يعمل بالسرقة الذى يشعر أن الزواج عثرة عن استكمال طريق الاجرام « عهد علىّ من هنا ورايح مافيش لقمة حرام حتدخل بُقّى » . وحين يحاول تناول أول لقمة حلال يجد نفسه مقبوضا عليه أثر وشاية من زملائه القدامى . لقد اعترف حمودة الأقرع ، أحد رفاقه ، أنه شريك لهم . وفى هذه المرة يكاد الضابط أن يكشف أمره إلا أن رئيس هذا الأخير يحضر ويأمره بمغادرة المكان . « أنت أهملت عملك . وأهملت قضايا الناس وأصبحت تهتم بقضيتك أنت » . وإذا كان ماهر قد استطاع أن ينجو من قبضة الضابط . إلا أن غضبه دفعه أن ينال من حمودة الأقرع ويفقأ له عينا فيحكم عليه بالسجن خمس سنوات . وعندما يخرج يجد ابنه قد كبر . وامرأته تعمل غسالة ، فيقرر أن يبدأ مرحلة جديدة .. هذه المرحلة هى التى يبدأ عندها فيلم رالف نيلسون .

يخرج رجل من البار ويدخل الى محل فى الحى الصينى ليسرق منه نقودا ثم يقتل زوجة صاحب المحل . وقد يتبادر إلى المتفرج لأول وهلة أن القاتل هو إيدى الذى يذهب مع زوجته كرستين–آن


الان ديلون فى « كان لصا » ١٩٦٥


عادل إمام وسعاد حسنى فى « المشبوه » عام ١٩٨١

مرجريت – وابنته فى اليوم التالى لرؤيته اليخت الذى اشتراه أخيرا .. لكن ايدى لم يرتكب شيئا . فقد أنكر الشاهد أى شبه بين ايدى والقاتل . ورغم هذا فإن فريدى ضابط الشرطة يصر أن ايدى هو القاتل . ففريدى يحمل فى داخله ضغينة تجاه ايدى . يريد أن يوقع به فى أقرب فرصة « لقد أطلق علىّ الرصاص عام ١٩٥٦ أنه هو . أنا أعرف . فعل ذلك حين كان يسرق بنكا . لم أر إلا عينيه اللتين أعرفهما جيدا ».هذه الجملة الحوارية التى رددها ضابط الشرطة فى الفيلم الأمريكى حولها الفيلم المصرى إلى معالجة درامية كاملة ، بل وأضاف عليها الكثير من الأحداث .

واذا كان المفتش فريدى يعرف تماما أن خصمه رجل شريف ، وأنه ابتعد عن ممارسة الإجرام،فإن هذه العلاقة تتكشف ببطء فى فيلم سمير سيف . فمنذ دخول ماهر الى قسم الشرطة فى بور سعيد للتوقيع الشهرى نكتشف أن الضابط قد نقل الى هناك للعمل كمعاون مباحث . ومن الوهلة الأولى يكتشفه . ويأخذ فى تعذيبه . ويهدده أنه سوف يحوله إلى الطبيب الشرعى بعد أن فشل فى استدراجه . أما فريدى فإنه يسعى الى ايقاع ايدى للزج به فى السجن مرة أخرى . أو إجلاسه فوق المقعد الكهربى . وهو لا يطلب منه اعترافا على قضية شخصية تخص الضابط كما فعل سمير سيف .

وإذا كان ماهر يشعر أن هناك فردة مقص تحاول الضغط على رقبته حين يتعرف عليه الضابط ، ويرغب بذلك فى ترك المدينة عائدا إلى القاهرة . فإن الطرف الآخر من المقص الذى يبدو أكثر شراسة هو الشقيق بيومى الذى تحول الى أحد الأثرياء من عملياته المشبوهة .

لقد جاء باحثا عن أخيه مع مساعديه القدامى كى يقوموا جميعا بعملية سرقة جديدة . وذلك مثلما جاء جاك بالانس باحثا عن أخيه فى نيويورك ليقوما بسرقة سبائك البلاتين .

واذا كانت كرستين قد لجأت للعمل فى أحد المطاعم كى تخدم الزبائن ، فإن ايدى لم يكن يعرف أن زوجته تعرض جسدها على الآخرين، مما يدفعه أن يذهب الى المطعم وينهال على زوجته ضربا ، ويقرر أن ينضم لاخيه . وقد نفذ رالف نيلسون هذا المشهد باتقان . أما عندما يذهب ماهر الى الحانة ليرى امرأته ترقص «بلدى» أمام مجموعة من السكارى ، فقد نفذ المشهد بصورة أقل اتقانا . كما أن موقف الزوجة كرستين بعد هذا الحدث بدا أكثر التزاما من موقف بطة . فهى تبكى بحرقة ألا ينساق زوجها وراء أخيه فى مشهد أثبت أن آن مرجريت تتمتع بموهبة رائعة فى الأداء . بينما رأينا الأمور تعود عادية فى الفيلم المصرى . فبعد هذا الحدث يقرر ماهر أن يعود إلى الإجرام مرة أخرى . فيوافق على القيام بالعملية التى يخطط لها أخوه بيومى . يسرقا مرتبات إحدى المؤسسات الكبيرة أثناء عبور سيارة المؤسسة لاحد المزلقانات . وقد نفذ سمير سيف هذا المشهد بنفس التفاصيل الدقيقة التى نشرتها الصحف عن حادث سرقة مرتبات المقاولين العرب منذ سنوات . وذلك دون أن يلجأ المخرج الى اسالة الدماء . بل أنه استخدم الخلاف بين اللصوص مثلما فعل نيلسون فى فيلمه . فبعد أن يموت بيومى أثر إصابته بطلقة يتجه ماهر الى الفندق الذى ينزل به أخوه فى بور سعيد ومعه الحقيبة . وفى لقائه

بالضابط فى القسم يكتشف أنه قد بدأ فى الرضاء عنه بعد أن شعر أنه قد حمله الكثير من المتاعب .

وإذا كان نيلسون قد جعل بطله يموت فى نهاية فيلمه فوق رصيف ميناء نيويورك . فإن سمير سيف أدرك أن موت ماهر الذى يجسده عادل إمام قد يصيب مشاهد الفيلم بإحباط . رغم أن ايدى كان أكثر استقامه . ولم نره يرتكب جريمة واحدة طيلة الفيلم سوى حادث سرقة البلاتين . وأذكر أن هذه المرة كانت الأولى من بين العشرات التى مات فيها الان ديلون فى أفلامه . وقد أكسب هذا الدور لديلون نجومية فى أنحاء العالم . واذا كان ماهر فى « المشبوه » هو أحد اللصوص أبناء البلد الذين يجيدون التصرف فى كل أمور حياتهم . فبعد توبته يبيع الملابس المستوردة فوق أرصفة المدينة ولا يكف عن تعاطى الافيون والمخدرات وكأن هذا ليس من الخلق السيىء بالمرة .

وقد ركز الفيلمان المصرى والأمريكى على الابعاد الاجتماعية التى تضغط على مجرم تائب كى تعيده مرة أخرى الى الجريمة . فلوك القاتل يقول « امثالك وأمثالى يحكم عليهم بالاعدام . أما الرءوس المدبرة فيحكم عليها بأشهر فقط » . أما بطة فهى عاهرة تائبة . يعمل زوجها فى بيع الملابس الداخلية أمام أحد المحلات الانفتاحية . وكما عملت غسالة لفترة فإنها ترقص فى البارات سعيا وراء زوجها وأسرتها .

لا يمكن أن نقول أن فيلم « اللصوص » الذى ظهر فى نفس العام ١٩٨١ مأخوذ عن الفيلم الامريكى . بل أنه نسخة باهتة ساذجة

من فيلم سمير سيف . ولا داع لأن نتحدث عن حكاية حسن فى فيلم تيسير عبود وإلا سنجد أنفسنا نكرر نفس السطور السابقة .. وقد تغيرت بعض التفصيلات الساذجة منها أن الرصاصة التى أصيب بها الضابط يوما قد قتلت منه جانب الرجولة ولذا فانه يريد أن يرد الصاع لحسن بأكثر منه . إلا ان الضابط يفاجيء أن «حسن» مصاب بالسرطان فى رئته فيتعاطف معه ويدافع عنه . بينما يدفع هذا المرض حسن إلى ان يشترك فى عملية سرقة محل المجوهرات وينجح فى فتح الخزانة ثم يموت تحت وابل رصاص الشرطة .

وقد أضاف الفيلم المصرى أحداثا واهية مثل الاستعانة بنجوم كوميديا سعيًا وراء بعث البهجة على أجواء قائمة .

نفس الفشل التجارى والفنى . قابله فيلم « هروب » لحسن رضا . المأخوذ عن « حطمت قيودى » لستانلى كرامر .. وهو ليس فيلما بوليسيا بالمعنى المألوف .. رغم أن هناك ضابط شرطة يسعى للإمساك بسجنين هربا من السجن . أحدهما زنجى خفيف الظل . والآخر ابيض . ويدور الفيلم الأمريكى فى البرارى وفى أجواء مفتوحة .. المطر الشديد الذى يوقع بهما فى حفرة لا مخرج منها والقطار الذاهب بهما الى الحرية . والصراع الاجتماعى بين البيض والزنوج ممثلا فى شخصيتىّ سيدنى بواتييه وتونى كيرتس .. هذا الصراع لم يكسب الفيلم اجواء بوليسية .. لكن الفيلم العربى اهتم بمطاردة اثنين من المجرمين . لكل منهما ماض . وسمات تختلف .. ولا يربطهما سوى القيد الحديدى الذى يخنق سواعدهما .. وهما

يدخلان قرية فى ليل كئيب .. ويحب الأصغر - يوسف شعبان - أرملة تقوم بمساعدتهما مثلما حدث فى فيلم كرامر ..

وفى اطار الفيلم البوليسى قدم نيازى مصطفى « يوم الأحد الدامى » المأخوذ عن « ساعات اليأس » لويليام وايلر بطولة همفرى بوجارت عام ١٩٥٥ . والطريف أن كاتب هذا الفيلم قد أشار أن فيلمه مقتبس لكنه لم يشر الى اسم المصدر .. وهو حول ثلاثة مساجين يهربون بعد أن قتلوا حارسهم الخاص. سلطان المختلس الذى يخفى النقود عن صديقته . وشقيقه الذى يدفعه لممارسة الإجرام ، ثم حنش الذى يسعى للانتقام من الضابط الذى قبض عليه . يدخلون فيلاّ تسكنها أسرة آمنة ويهددون أفرادها ليوم كامل محاولين الاتصال بالراقصة زيزى .. لكن رب الأسرة يتمكن من ارسال رسالة للشرطة التى تبحث عنهم فتقوم بمحاصرة المكان . وقد بدا الفيلم غريبا على الأجواء المصرية . مثل أن تكون المدينة خاوية تماما من الناس فى يوم الأحد .ورجل الشرطة الذى يخصص كل وقته لجريمة واحدة . وقد استمد المخرج اسم الفيلم - فضلا عن موضوعه - من فيلم انجليزى أخرجه جون شيلزنجر ظهر عام ١٩٧٣ .

اشتهر حسام الدين مصطفى بأنه أحد أهم صانعى أفلام الحركة فى مصر . وهى أفلام لا تنتمى الى النوعية البوليسية ولكن فى بعضها هناك مطاردات بين رجال الشرطة وبعض المجرمين ، وفى قائمة أفلامه المقتبسة عن السينما الأمريكية سنلاحظ أنها أفلام قليلة العدد . كما أنها ليست متميزة قياسا الى أفلام أخرى له . ويمكن اسقاطها من حساب المخرج . الفيلم الاول هو « عصابة الشيطان » المأخوذ من الفيلم

الأمريكى Sharade لستانلى دونن . وهو فيلم مشهور قام ببطولته كل من كارى جرانت واودرى هيبورن وجيمس كوبرن ووالتر ماتاو وآخرين . وقد صنع منه مخرجه فيلما مثيرا ومسليا حول الأرملة التى تفاجىء بأربعة من الأشرارا يطاردونها بحثا عن شيء لاتعرفه تركه زوجها .. وهى تتعرض للتهديد من قبل هؤلاء الأشخاص الذين يموتون الواحد تلو الآخر ....

وهناك رجل من الاستخبارات الأمريكية يسعى الى الارتباط بها ويحاول أن يكشف سر الثروة التى تركها زوجها .. والمرأة فى حالة هلع ولهاث دائمين .. وتجد هناك من يحميها .. وقد جسدت نيللى هذه الشخصية فى فيلم « عصابة الشيطان » وتحول مكتب السفارة الأمريكية فى باريس الى قسم شرطة فى القاهرة .. لكن روح المطاردة لم تتغير ، فهى أيضا نفس الأرملة وخلفها أشرار ورجل مشبوه فى أجواء مليئة بالغموض والإثارة .. ولم يحقق فيلم حسام أى صدى قياسا الى الفيلم الأمريكى . ليس فقط فيما يتعلق بجاذبية الممثلين ولكن فى جو الإثارة الذى صنعه دونن وشغفه بالطبيعة الخلابة بين سويسرا وفرنسا .

أما الفيلم الثانى فهو « ومن الحب ما قتل » عام ١٩٧٥ .. وهو مأخوذ عن فيلم « جولى » أخرجه اندروستون قبل ذلك بتسعة عشر عاما . وقد قام ببطولة الفيلم الأمريكى لويس جوردان فى دور الزوج الغيور الذى يطارد زوجته المضيفة (دوريس داى) من أجل قتلها بسبب غيرته الشديدة عليها . أما حسين فهمى فى الفيلم العربى فهو أحمد الذى يخبر زوجته ناهد ، نجوى ابراهيم ، انه يحبها حبا قاتلا .

ولا يمكن أن يتركها لأحد كى يخطفها منه . وانه مستعد لاى تصرف من أجل الاحتفاظ بها . ويعترف لها أنه قتل زوجها السابق من أجل أن ينتزعها . فلم تكن هناك طريقة أخرى أمامه، ويحبس زوجته التى لا تلبث أن تهرب منه . فيطاردها عبر شوارع الأسكندرية . خاصة حين تستعين بصديق لها من أجل حمايتها من زوجها الغيور .. والفيلمان ، المصرى والأمريكى ، يهتمان بعملية المطاردة عبر الشوارع والأساليب الجهنمية التى يتبعها الزوج من أجل الإيقاع بزوجته . فهو فى النهاية يدخل الطائرة التى تعمل بها زوجته . ويطلق الرصاص على قائد الطائرة ويمسك بزوجته وهو يردد فى جنون : أهناك أجمل من هذا .. اما أن نحيا معا . أو نموت معا ..

وفى الطائرة يتم القبض عليه .. وكما نرى فان الفيلم غريب جدا على المجتمع . فالزوج رجل ارهابى فى فيلم ستون .. أما الشخصية العربية فهى لا تميل الى الارهاب بهذه الصورة . ولا تسعى لأن تصعد الى طائرة لتقتل من فيها بسبب مشاعر الغيرة . ومن المعروف أن وجود دوريس داى قد ساعد على إكساب الفيلم حيويه . حيث لم يخلو الفيلم من مشاهد البهجة التى تتمتع بها هذه الشخصية .

ويهمنا هنا ان نتحدث عن فيلم « الفتى الشرير » باعتباره من أفلام العنف وليس من الأفلام البوليسية . وهو ينتمى إلى مجموعة أفلام انتقلت كظاهرة إلى الشاشة المصرية حول المجرمين الذين يستخدمون البنادق المتطورة فى القتال وسط شوارع المدينة . وقد تم نقل «الفتى الشرير» لمحمد عبد العزيز من فيلم « الوجه المشوه » لبريان دى بالما . ويكاد يكون النقل حرفيا، فاسم الفيلم العربى مأخوذ من عبارة رددها

تونى فى الفيلم الأمريكى : « انا الفتى الشرير » وهو يشاجر زوجته فى مطعم فاخر وأمام الناس .

وفى الفيلمين نجد أنفسنا أمام الشخص الذى يعمل فى التهريب والمخدرات ، مما يساعده أن ينتقل إلى أعلى مصاف المجتمع ، وهو مجرم لا ينسى قط مسألة الشرف فهو يقتل صديقه وشريكه لأنه ارتبط باخته . وفى فيلم دى بالما كانت المسألة تتعلق بالشرف وبأن هناك إحساسًا ما من تونى ناحية اخته ..

وقد امتلأ الفيلمان بمشاهد متعددة من العنف الذى يسبب صدمة لنفس المشاهد،وفى الفيلم الأمريكى لم يود تونى أن يفجر سيارة منافسة لأن بها أطفالا . وقد خلا الفيلم العربى من مثل هذ المشهد، فتونى يتراجع عن قتل الأطفال . أما بطل الفيلم المصرى فإنه لا يتوانى أن يفعل اى شىء من أجل جمع المال .

من المعروف أن السينما الأمريكية شغوفة بشكل حاد بنقل الاعمال الأدبية الأمريكية وغير الأمريكية الى الشاشة . والمعروف أن اغلب الأدب العالمى المميز قد وجد طريقه الى ستوديوهات هوليوود .. وكما سعت الولايات المتحدة الى استقطاب أشهر أعلام الفكر العالمى ومنحتهم الجنسية الأمريكية ، فإن ستوديوهات هوليوود قد تعاقدت مع أغلب هؤلاء الأدباء ليكتبوا سيناريوهات العديد من الأفلام . ومن هؤلاء مثلا :جون شتاينبك وسكوت فيتزجيرالد،وأرنست هيمنجواى وليليان هيلمان ..

وشتاينبك حالة سينمائية هامة . فقد تعاون مع ايليا كازان فى كتابة

« فيفا زاباتا » .. كما كتب « شرق عدن » عن روايته الشهيرة .. وتكشف هذه الحالة فيما يتعلق بالاقتباس أن السينما المصرية حين تبحث عن النص الأمريكى فهى تبحث عنه كفيلم . مهما كان مصدره الادبى .. فسوف ترى أن الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية هو حالة اقتباس من فيلم كازان مباشرة ، وليس عن رواية شتاينبك حيث أن الرواية لم تترجم قط الى اللغة العربية .

كما حدث هذا فيما يتعلق بأفلام أخرى مشهورة مأخوذة عن روايات مثل « لوليتا » لفلادمير نابوكوف و « جاتسبى العظيم » لسكوت فيتزجيرالد . بينما بدت السينما جاهلة تماما بالروايات التى لم تر الشاشة بعد نورها مثل إبداع كل من جون دوس باسوس وترومان كابوت وهنرى ميللر ، ونورمان مايلر وبعض أدب هنرى جيمس .

أى أن العلاقة العضوية بين السينما المصرية وبين السينما الأمريكية هى علاقة شريانية تستمد منها غذاءها وطعامها ودماءها . واذا كانت الروايات الأدبية قد تم مسخ بعضها عند نقلها من النصوص الأدبية الى السينما،فان عملية مسخ أخرى قد تمت عند تمصير هذه الأفلام .

واذا بدأنا برواية « شرق عدن » فسوف نرى الصراع بين ايدى وأخيه يأخذ نفس الملامح . وله نفس العمق . فأمه امرأة عاهرة تعمل فى الأماكن المشبوهة . ولذا فإن اباه يكرهه . ويفضل آخاه الآخر عليه . مما يدفع ايدى أن يتحول الى انسان شرير ، شرس ، عدوانى ، يسعى الى امتلاك حبيبة أخيه وايقاعها فى حبائله.ثم دفع أخيه إلى

الجنون . أو إلى أن يلتحق بالجيش كى يتخلص منه . وذلك بعد ان خوت ساحة الصراع لهما عقب وفاة الاب .

ولا يلتقط الفيلم المصرى سوى الحدوتة . فإذا كان كازان هو أحد المشغوفين بنقل الأدب والمسرح الى الشاشة فإنه أيضا أديب له رواياته . غير أن حسن الإمام عندما أخرج هذا الفيلم تحت عنوان « عجايب يا زمن » مسخ النص السينمائى ، وأيضا الأدبى .

ويركز الفيلم المصرى على خط واحد من ثلاثة خطوط اهتم بها فيلم كازان . وهو التأكيد على العلاقة بين الأب وابنه الذى يكرهه انتقاما من أمه الراقصة . وتبلغ هذه الكراهية حدا عنيفا مبالغا فيها الى حد الضرب . أما الخط الثانى فهو العلاقة بين الأخ وحبيبته . فالفتاة تحب الشاب بلا سبب . وتنفصل عن خطيبها أيضا دون سبب . بينما ركز كازان على العلاقة المتوترة لدى الفتاة التى تخاف من عقوق الفتى نتيجة هذه الإرهاصات التى يواجهها فى عالم ماجن قاسى من أبيه . وهذا الفتى يبحث عن أمه التى يحبها ، ويعرف أنها عاهرة أو راقصة عند حسن الإمام . وإذا كان الأب قد مات كمدا فى فيلم كازان . فإن حسن الإمام يسعى الى عقد نوع من المصالحة بين جميع أفراد الأسرة كى تعود المياه الى مجاريها .

اما « لوليتا » نايوكوف فهى إحدى الروايات القليلة للكاتب التى عرفت طريقها الى الشاشة ، وقد أخرجها ستانلى كيوبريك عام ١٩٦٢ فى أقل أفلامه تميزا . وهو مخرج اعتمد فى جميع أفلامه على الغوص فى النصوص الأدبية . وقد ترجمت هذه الرواية ترجمات

متعددة متباينة الى اللغة العربية . ولكن عينىّ محمد راضى كانتا على الفيلم وهو يقدم الرواية تحت اسم « انا وبنتى والحب » عام ١٩٧٣ .
وأهمية عقدة لوليتا أنها عن علاقة غير متكافئة بين فتاه قوية الحس وبين زوج أمها الذى يكبرها فى السن . وهى فتاة متقلبة . يقتتل الرجال من أجلها . وفى السجن يتحدث زوج أمها ، وحبيبها ، عنها قائلا : « لوليتا ضياء حياتى . نيران ملكاتى . خطيئتى . لو – لى – تا . ينطقها طرف لسانى على ثلاث حركات . قصيرة وطويلة . ثلاث حركات أصرّ خلالها على أسنانى وأنا أنطق لو لى تا » .

وترمز الأم البدينة ، التى جسدتها شيللى ونترز ، الى بلادة الحس ، ولكنها فى الفيلم العربى تتحول الى أنثى جسدتها هند رستم التى تلتقى برجل تتزوجه دون أن تعرف أنه يسعى الى التقرب من ابنتها سحر ليستغل هذه المشاعر كى يتزوجها ويبقى الى جانبها . بحجة أنه يجب رعاية سحر ، وهى فتاة تخطت سنوات المراهقة بكثير ، والأم لا تعرف حقيقة مشاعر ابنتها فى الرواية . لكنها تعرف عن طريق المذكرات التى دونها عشيق ابنتها ، فلا تفعل شيئا سوى أن تطلب منه مغادرة المكان .

وهذا التسطيح فى العلاقة أفسد الفيلم . فهامبرت يهيم بإبنة زوجته . وسرعان ما تبادله المشاعر . وتسعى الى التخلص من أمها .. بل انها تسعى إلى إذلال حبيبها حين تهجره الى رجل آخر . مما يدفعه الى ارتكاب جريمة قتل من أجل الاحتفاظ بها .. لكن حبل المشنقة ينتظره.ومثل هذه العلاقة والمشاعر المركبة تكاد تخلو تماما من

الفيلم المصرى . رغم أن الموضوع تقليدى ويمكن معالجته فى جميع البيئات البشرية .

وحول تجربتها فى هذا الفيلم تحدثت هند رستم – نشرة المركز القومى للسينما – قائلة : « أحبذ تحويل الأفلام الأجنبية الى مسرحيات مصرية .. ولكن فى السينما لا يكون هذا التحويل جيدا أو مقنعا . »

« لم أكن أعرف أن الفيلم مأخوذ عن أصل أجنبى فأنا لم أر الفيلم . والمؤلف أقنعنى أنه مختلف عن الفيلم الأصلى،وان لوليتا لها خط مختلف تماما عن فيلم راضى »

إذن فمن اعتراف الممثلة التى قامت ببطولة الفيلم نرى أن السينما المصرية تأخذ مصادرها عن أفلام أخرى وليس عن روايات مكتوبة .. أما بشير الديك فقد صرح لى أنه استمد فيلم « الرغبة » لمحمد خان ١٩٨١ من رواية « جاتسبى العظيم » المنشورة فى روايات الهلال ، وليس عن الفيلم الذى أخرجه لجاك كلايتون عام ١٩٧٣ وهو لا يختلف كثيرا عن الرواية . حيث يتحول جاتسبى الثرى الى رجل أعمال يحاول أن يستعيد بأمواله ، ومن خلال تعتيم شديد على ماضيه ، حبيبته التى لا تحس بمشاعره نحوها . انها تسكن قصرا فاخرا مجاورا للقصر الذى اشتراه حديثا . يحاول أن يلفت أنظارها . وعندما ترتبط به تفاجىء بعجزه الجنسى . وتعامله ببرود شديد،وتذهب الى رجل آخر بعد أن تدفعه الى الموت . وتدور أحداث الرواية على لسان راوية تحول فى فيلم خان الى سكرتيرة حسناء – جسدتها ايمان – تلعب دورا حساسا حينما تحاول إيقاظ

مشاعر الرجل الذى تحبه . أما ، هالة،مديحة كامل ، فقد أبقاها السيناريو العربى امرأة جامدة الحس . وإن كانت أقل شرا . فنهاية جابر هى خسارة أمواله التى كسبها ، ولا يموت على يد عامل البنزين مثلما حدث فى رواية فيتزجيرالد .

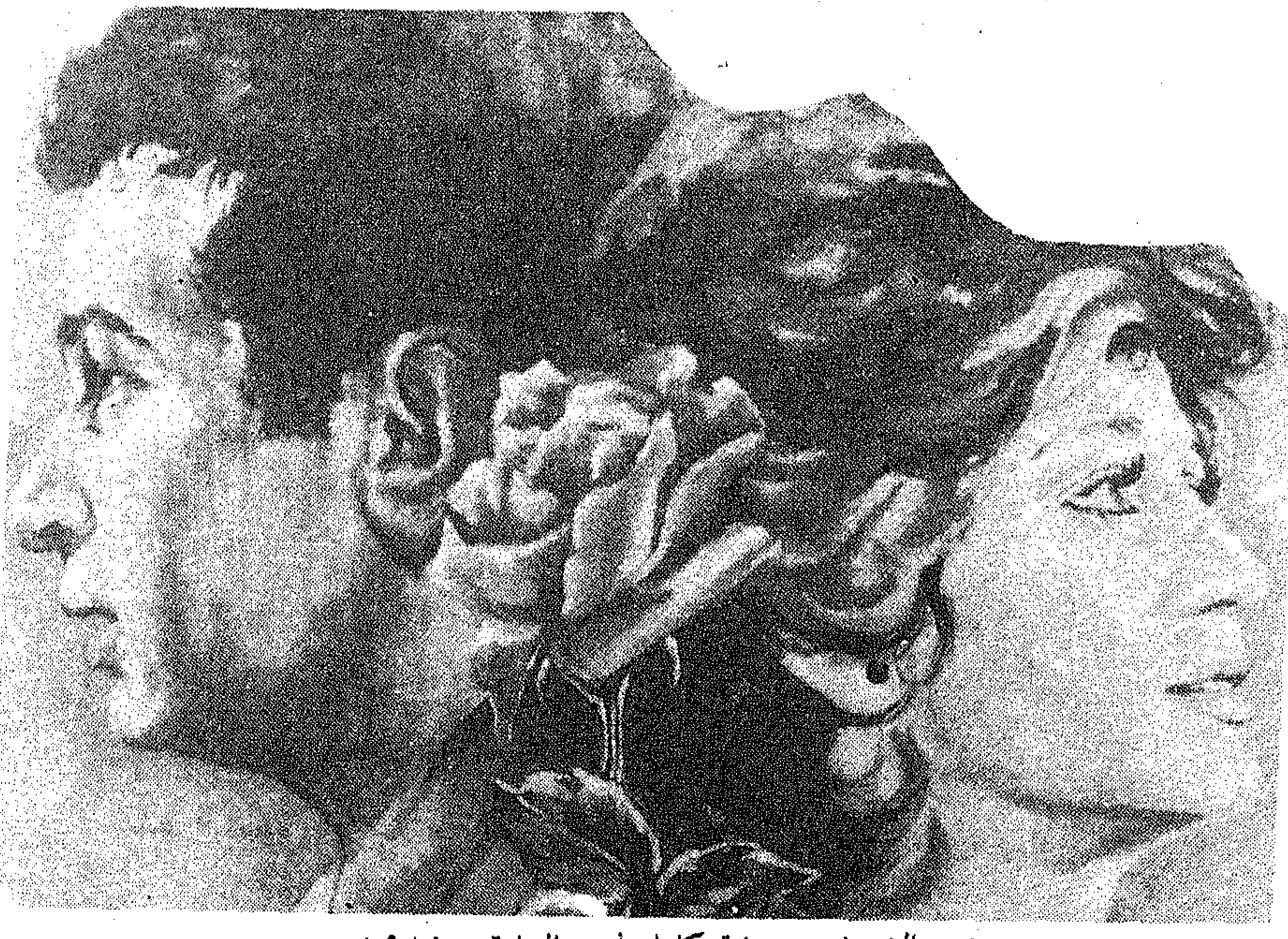
وأهمية هذا النص فى السينما هو رومانسية الموقف والسلوك من جاتسبى فى مقابل جحود المرأة التى هواها . فقد تحولت هالة فى الفيلم المصرى الى أم تحب زوجها ، لذا تطلب من جابر أن يتركها لشأنها . لكن ديزى ، عند فيتز جيرالد تنساق وراء نزواتها ونزقها وتستمر غارقة فيهما ، حتى بعد أن أنهت الرواية أحداثها . فهى لم تكلف نفسها حتى إرسال برقية عزاء فى الرجل الذى أحبها ومات من أجل أخطائها ..

هذه نماذج من الأدب الأمريكى . وخاصة الرواية التى تحولت إلى سينما هوليودية . أما عن المسرح فقد كانت العلاقة أفضل . حيث أن أكثر النصوص المسرحية التى اقتبست فى مصر قد ترجمت فى طبعات شعبية الى اللغة العربية . كما أنها ظهرت بدورها فى أفلام سينمائية أمريكية مثل مسرحيات تينسى ويليامز ، وأرثر ميللر ، ويوجين اونيل وغيرهم ..

ومن المعروف أن ويليامز هو أحد الكتاب الذى كانت للعلاقة بين مسرحياته والسينما جاذبية خاصة . فلم تتحول كتاباته الى مجرد أعمال سينمائية .. بل الى أفلام مميزة أخرجها ريتشارد بروكس وايليا كازان . وقد أخرجت السينما المصرية عن هذه المسرحيات أكثر من خمسة افلام



ميا فارو فى « جاتسبى العظيم » ١٩٧٣



نور الشريف ومديحة كامل فى « الرغبة » ١٩٨١

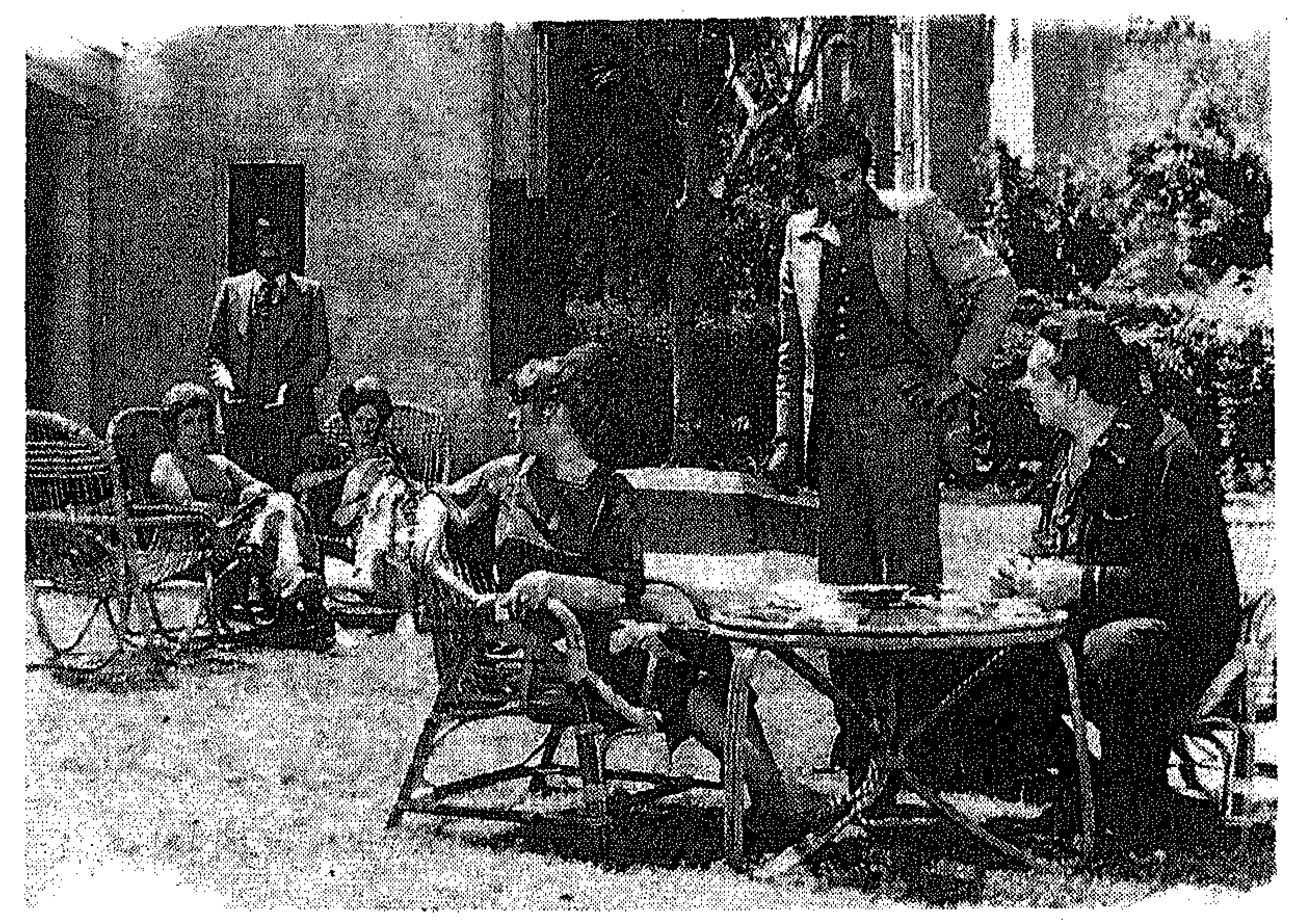
منها فيلمان عن مسرحية « عربة اسمها الرغبة » حيث قدمت خلال عام ١٩٨٦ فى فيلمين هما « انحراف » لتيسير عبود ، و « الفريسة » لعثمان شكرى سليم . أما الأفلام الأخرى فهناك « قطة على نار » عن مسرحية « قطة على سطح صفيح ساخن ».ثم هناك «الزمار» لعاطف الطيب عن مسرحية « هبوط اورفيوس » وهى مسرحية لم تجد بعد طريقها الى الشاشة الامريكية ..

وأهمية هذه المسرحيات جميعها أنها تناقش القضايا الحساسة بين الرجل والمرأة من خلال أفكار متطورة وعميقة لكاتب له رأى ثاقب فى هذه الامور .. وقد نجح سمير سيف ، مثلا ، فى الخروج من الأجواء المغلقة التى صنعها ريتشارد بروكس حول بريك الذى افتضح أمر علاقته المريبة بصديقه السكير،فلجأ الى الخمر وزاد من إفراط الشرب ، بينما تحاول زوجته فرض سيطرتها عليه . أما والده المصاب بالسرطان فإنه لا يعرف نهايته الوشيكة ، بينما يسعى ابنه أن يوهم نفسه أنه سيعوض ثروة أبيه وما فاته من فرص المتعة فى الحياة . ولكن أخاه الأكبر وزوجته يسعيان الى منافسته فى الثروة القادمة ..

وأهمية هذه التجربة أن النصوص السينمائية المأخوذة عن مسرحيات تحاول الإلتزام بالمكان قدر الإمكان ، وتكثيف الحوار الى اكبر قدر ممكن. . فيشعر المشاهد أنه فى مسرحية مصورة للتلفاز بدون جمهور يعلق أو يصفق . وقد خرجت السينما المصرية عن هذه الحدود بأن وسعت فى الحكاية،وفصّلت فيها كى تخرج من الغرف المغلقة قدر الإمكان،مثل وقائع الرحلة التى تقوم بها الأسرة إلى الطبيعة وفى آخر هذه الرحلة يتم علاج الزوج من المرض الجنسى الذى يعانى منه .



اليزابيث تايلور وبول نيومان فى « قطة فوق صافيح ساخن » ١٩٥٨



فريد شوقى ونور الشريف وبوسى ومريم فخر الدين وابراهيم خان وليلى طاهر فى « قطة على نار » ١٩٧٨

بعد أن كانت علاقته بصديقه سببا لوجود حاجز بينه وبين زوجته . كما لجأ الفيلم إلى تصوير وقائع من ماضى حياة الزوج حين كان لاعب كرة مشهور،وتعرف على زوجته الحسناء فى أحد شوارع مدينة الأسكندرية الجانبية .

وفيلم « قطة على سطح صفيح ساخن » ملىء بالحوار المسرحى رغم ان ممثلى الأدوار الرئيسية بول نيومان واليزابيث تايلور قد حاولا الخروج من دائرة التمثيل المسرحى التقليدى . أما التجربة التى كتبها رفيق الصبان لمعالجة هذا العمل الدرامى فقد حاول فيها قدر الإمكان الخروج من أسر المكان بزيادة القدر المسموح به من الكلام عن الجنس والحب . وقد كرر نفس التجربة فى فيلم « الزمار » ١٩٨٥ المأخوذ عن مسرحية « هبوط أورفيوس » فراح يصور بيئة صعيدية تماما أشبه بأجواء الجنوب الأمريكى الذى دارت فيه أحداث المسرحية . وذلك من خلال طالب متمرد . يهرب من المدينة بعد أن تعقبته الشرطة فى إحدى المظاهرات ويصل الى إحدى القرى الصعيدية . إنه فنان . يجيد قرض الأشعار العامية . فيصبح صديقا للعمال القادمين من الترحيلة . يؤازرهم ويبدع من أجلهم . ويقبل العمل صبيا فى محل بقالة .. ويصبح عينا شاهده على ما يحدث دون أن يحاول إثارة قلاقل حوله . فزوجة البقال تعارض أن يعمل الشاعر الغريب فى حانوته . لكن الغريب يصبح قريبا من قلوب الناس . ويهتم بحكاية امرأة ثرية تعيش أيضا غريبة فى هذا العالم . انها أرملة وحيدة صُدمت فى موت زوجها الذى كانت تحبه . وعندما يقع الشاعر فى هواها يخوض معركة اجتماعية نفسية كبيرة لإزالة حواجز الخوف بينه

وبين أهل القرية . وبينه وبين حبيبته . كما ينزع الخوف بينها وبين نفسها .

أما التجربة السينمائية الهامة فى آداب المسرح الذى تحول الى سينما فهناك « رغبة تحت شجرة الدردار » ليوجين أونيل . وأهميتها تتركز فى التغيرات العديدة التى تمت عند تحويلها الى فيلم عربى لكثرة وجود الممنوعات الرقابية . حيث حول السيناريو شخصية الأب الى مجرد شقيق أكبر لثلاثة أخوة مما أفقد الحدث جريمة « الزنا بالمحارم » الممنوع دينيا وأخلاقيا،خاصة أن البطلة ، فى الفيلم ، كانت ستطلب الطلاق من زوجها العجوز لتتزوج بأخيه الأصغر .

وقد أخرجت السينما الأمريكية هذه المسرحية فى فيلم حققه دالبرت مان عام ١٩٥٨ قامت ببطولته صوفيا لورين . ويهمنا هنا المقارنة تفصيلا بين النصين لأهمية التجربة .

نقل رأفت الميهى أحداث فيلمه « عيون لا تنام » الى قلب مدينة القاهرة حيث تدور الأحداث كلها . من خلال محاسن – مديحة كامل – الفتاة الفقيرة صاحبة الماضى الغامض التى تقبل الزواج من رجل يكبرها سنا حتى تستريح من عناء غسيل ملاءات المستشفيات . تردد أن أباها قتل أمها لأنه عندما ود أن يضاجعها يوما وجدها قد تناولت بصلا . وقد مات هذا الأب فى سجنه ، وتنتقل الفتاة الى بيت العجوز لتستمر فى حالة الضنك . فالزوج شرس . يمكنه ان يضرب أخوته الثلاثة لأنهم خرجوا ليلة فرحه بالسيارة واستهلكوها .

أما كابوت الأب فى مسرحية أونيل فهو عجوز دفع أبناءه الى

ارتكاب الجريمة . وجعل اثنين منهما يهربان الى كاليفورنيا من أجل العمل . وهو رجل لا يعرف الحب ولا الرحمة . صارم . عنيد يدفع أبناءه كمن يدفع ابقاره لتعمل بمشقة كى يتمكن أن يصنع لنفسه مزرعة ويبنى منزلا .

وتقبل محاسن على هذه الحياة بروح راضية . وعقب الزواج تسعى إلى لم شمل الأسرة،انها تعرف أن قسوة زوجها على أشقائه بسبب عجزه فوق الفراش . لذا سعى لضربهم كى يؤكد لامرأته أنه لا يقل رجولة عن هؤلاء الشباب الصغار .

وفى مسرحية أونيل لا نرى العروس إلا فى نهاية الفصل الأول . حين يفاجىء الأبناء الذين يتحدثون عن ميراث أمهم بأن أباهم يعود ومعه امرأة تفيض بالحيوية،ممتلئة الجسم . فى الخامسة والثلاثين من عمرها ليعلن للجميع أنها زوجته . فى هذه الليلة يقرر الولدان سيمون وبيتر أن يرحلا الى كاليفورنيا بحثا عن الذهب . وتقول العروس للإبن الأصغر : « لا أود أن ألعب معك دور الأم . فأنت أكبر من هذا سنا . وأضخم جسدا . أود أن أكون صديقة . إذا اتخذتنى صديقة ازدادت رغبتك فى البقاء هنا ».وفى هذا اللقاء يشعر الفتى باشتهاء لجسد عروس أبيه . وهى تعامله بلون من الشراسة قائلة : « لست شريرة أو وضيعة إلا مع اعدائى » .

هذه الشراسة لا تبدو عند محاسن فى ليلتها الأولى بالمنزل. فهى تبدو امرأة غير طامعة فى شىء ، بل ترفض الاغراءات المقدمة لها . خاصة أن الأخوة الثلاثة يريدون إزاحتها من أمامهم،فتردد مثلما قالت آبى :

« أنا طيبة جدا مع الطيبين » . وتحاول أن تمتص كراهية الأخوة دون جدوى . ولا تتحول إلى الجانب الشرير إلا بعد أن فاض بها الكيل . فتدبر المكائد مما يدفع باثنين من الأخوة الى الرحيل عن الدار .

ومن خلال اعترافات إحدى النساء للزوج تعرف مدى الحس الذى يذوب فى جسد محاسن: « عشقت زوج أختها . وضبطتها خالتها مع إبنها . أما زوج عمتها فقد جعلها تعمل فى شقة مفروشة » . ويقابل الزوج الأمر بتعقل ويردد لامرأته الشابة : « أعرف أن شخصا ما يحاول إفساد حياتنا » . تحدثه عن ماضيها من وجهة نظرها : « كان زوج اختى رجلا طيبا . لكن أختى هى التى غارت منى عندما رأتنى أنمو وأصبح أكثر أنوثة . من المجرم فينا : أنا أم أختى ؟ خالتى قالت أنه لاداع أن أعيش عندها ولديها أولادها الصبية،ويجب ألا تضع النار الى جوار أعواد الثقاب . أما عمتى فقد ودتنى أن أعمل فى شقة مفروشة لكننى فضلت غسيل الملاءات » .

وعكس ما فعلت آبى . فإنها تطلب من زوجها طرد اسماعيل ، الأخ الأصغر ، لأنه يسعى الى إفساد حياتهما . ولكن العلاقة بين محاسن واسماعيل تنمو ببطء وتحت ستار من الكراهية الخارجية . أما آبى فإنها تكشف جسدها أمام ابن زوجها وسرعان ما توقعه فى شركها الذى تنصبه حوله . ثم تحدث الأب كابوت أنها تشاجرت مع إبنه لأنه يستهويها . ثم تحاول تهدئته .

ومن هنا اختلف الخط كثيرا بين مسرحية أونيل وفيلم الميهى . فالمرأة تغوى ابن زوجها حتى يسقط فى بئرها . إلا أن وقوع محاسن

واسماعيل فى الخطيئة جاء من غير عمد . وتنمو الخطيئة الى جنين فى بطن محاسن يتصور الجميع أنه إبن الأخ الأكبر ابراهيم . وهذا الطفل الآثم القادم يأتى فى يوم ملىء بالشر . لذا نصح الأطباء أن يضحوا بالأم لإنزاله سليما . مما يدفع اسماعيل أن ينهال على أخيه ضربا حتى يقتله .

أما عند أونيل فقد قامت آبى بقتل الطفل لأنها أحست أن علاقتها بالفتى ليست علاقة جسدية ، وإنما سمت الى علاقة روحية رائعة . وهى تود أن يكون القتيل ، ذلك العجوز الذى أفسد حياة كل من عاشره . وتذهب مع عشيقها الى السجن . وتلك نهاية أقل دموية بكثير من النهاية التى رأيناها فى فيلم « عيون لا تنام » .

وعن مسرحيات آرثر ميللر قدمت السينما المصرية فيلمين هما : « لعنة الزمن » لأحمد السبعاوى . ثم « الخبز المر » لأشرف فهمى .. الفيلم الأول عن مسرحية « وفاة بائع متجول » أما الفيلم الثانى فعن مسرحية « مشهد من الجسر » .

وقد قدمت السينما الامريكية مسرحية « وفاة بائع متجول » فى فيلم سينمائى عام ١٩٦٠ من إخراج ستانلى كرامر وبطولة رود شتايجر . حيث وليام لومان البائع المتجول الذى افنى عمره فى خدمة إحدى الشركات . أنه يعيش الآن على مرتب ضئيل . لقد قضى فى العمل خمسة وثلاثين عاما متنقلا من سيارة فخمة الى أخرى أكثر فخامة مع أسرته وولده الأصغر . لقد ارهقه العمل ، وبلغ سن المعاش . فلم يعد قادرا على جذب الزبائن . وتصله رسالة احالته على



يوجين أونيل مؤلف مسرحية « هبوط اروفيوس »

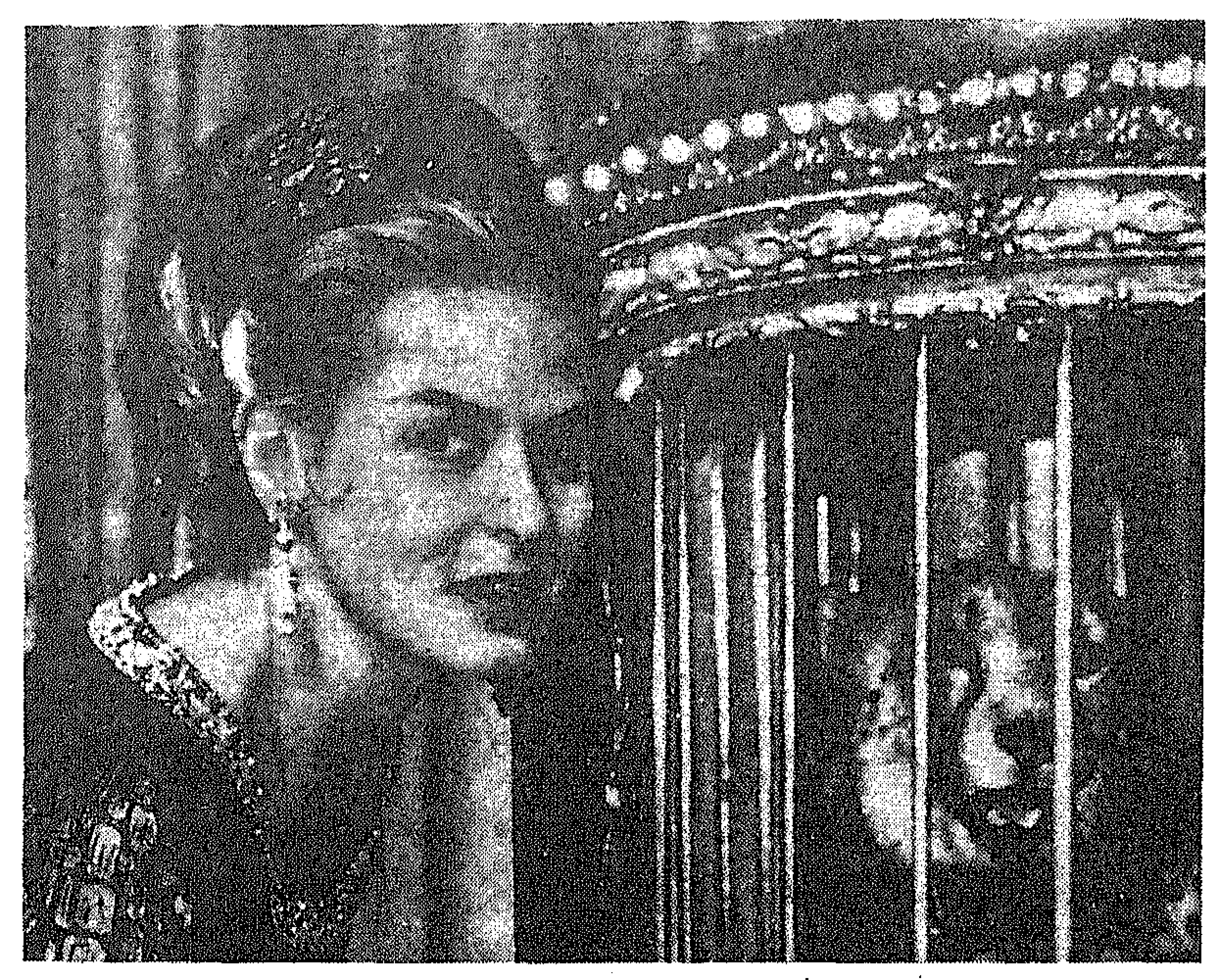


بوسى فى فيلم « الزمار » ١٩٨٤

المعاش ومن هنا تبدأ رحلة السقوط . وقد ساعد فى ذلك تصرفات إبنه الأكبر . انه رجل لا يهتم بتحمل المسئولية بعد أن كان يوما أفضل من أقرانه الشباب .. لكن حادثا مؤلما أصاب الفتى فحوله الى الإنسان مختلف .

ومثل هذا الموضوع يصلح تماما للسينما المصرية التى كثيرا ما تهتم بحواديت مماثلة . وفى سنوات انتاج هذا الفيلم ، ١٩٧٧ ، كان هناك النجم الذى يمكن أن يحمل على عاتقه مثل هذا الفيلم . مصورا ذلك العجوز الذى يصاب بالإحباط تلو الإحباط حتى تنتهى فى آخر الأمر . والمقصود به فريد شوقى الذى غير من سمات النجم الشاب إلى رجل عجوز يمكنه أن يحمل لواء فيلم بأكمله .

ورغم أن مسرحية « زيارة السيدة العجوز » لفردريش درينمات قد ترجمت إلى اللغة العربية فإن فيلم « سأعود بلا دموع » لتيسير عبود عام ١٩٨١ كان مأخوذا مباشرة عن الفيلم الذى أخرجه برنارد فيكى عام ١٩٦٤ وقام ببطولته أنتونى كوين وأنجريد برجمان ... ويدور موضوع المسرحية حول امرأة عجوز تدعى كارلا تعود الى قريتها كى تنتقم من حبيبها القديم سيرج الذى فض بكارتها ثم هجرها وتزوج فتاة أخرى من القرية كي يضمن لنفسه مستقبلا . كارلا الآن امرأة ثرية يمكنها ان تشترى ضمائر الآخرين وأشياءهم بسهولة . وهى تسعى الى اعادة محاكمة سيرج فى قريته على جرائم قديمة ... ويمتثل أهل القرية أمام إغراءاتها حتى يقوم شخص منهم بقتل سيرج فتأخذه فى تابوت وترحل منتصرة .



انجريد برجمان فى « الزيارة » ١٩٦٤



مديحة كامل وحسين الشربينى فى « سأعود بلا دموع » ١٩٨١

وفى فيلم فيكى كانت النهاية أكثر واقعية . فسيرج لم يمت . وإنما عفت كارلا عنه . وتعلن لحبيبها القديم أمام أهل القرية :« هل المال يعمى عن الحق الى هذه الدرجة . لقد فقدتم حتى ترابكم . أما أنت ياسيرج . فسوف تعيش . ولن يتم إعدامك . سوف تعيش بين ناس كانوا سيقتلونك من أجل بضعة جنيهات . وربما رضوا بأقل من هذا . ستعيش بينهم . لقد عدموا جميعا إنسانيتهم . وأنت وحدك انسان . هم المجرمون وانت البرىء الوحيد ياسيرج » .

وهكذا تكون النهاية بليغة فى الفيلم .. وكالعادة فى السينما العربية فإنها تختار هذه المعانى الرائعة كى تزينها فى أجواء رقص وحوار مكثف بلا قيمة من خلال هند (مديحة كامل) ، وسعيا وراء إحياء الحدوتة فقد آثر الفيلم أن يبدأ الحكاية من الماضى . فنرى كيف ضحك عليها شاب من القرية . وفضل أن يقترن بفتاة أخرى .. وزيادة فى أحداث المأساة يقتل الفيلم المصرى والدى الفتاة أثناء حادث أعقب حفل زفاف الحبيب على امرأة أخرى .

وقد استغرقت حوادث الماضى هذه من زمن الفيلم مساحة كبيرة . ثم سار الفيلم مع حدوتة هند حين تحولت الى عاهرة ترقص للأثرياء وتكسب اموالهم حتى تزوجت أحدهم ، الهلباوى باشا ، ومن خلال أمواله بدأت تضارب خصومها القدامى . وغيرت اسمها .. وعادت الى قريتها تطالب برؤوس هؤلاء الخصوم مثل عشيقها القديم وأبيه .. وينتهى الفيلم وسط نيران تحترق ولهب يأكل الجميع .

من هذا يبدو مدى اهتمام السينما المصرية بصناعة الحدوتة . فلولا

أن عناوين الفيلم قد أشارت إنه مقتبس عن « الزيارة » ما أمكن ايجاد هذه العلاقة .. وهكذا تفقد النصوص العظيمة معانيها التى تتحدث من خلالها وتتحول الى حواديت بسيطة ، لا هى قادرة على تسلية الناس ولا على الارتفاع بأفكارهم .

سبق أن أشرنا ان السينما المصرية اقتبست من الافلام الكوميدية والبوليسية والموسيقية وعن أفلام مأخوذة عن نصوص أدبية . ولم تقف حدود اقتباس مصادرها من هوليوود عند هذا فقط،بل راحت تبحث عن أى نص سينمائى يناسب الحدوتة التقليدية لتقديمها .. من أفلام الوسترن . الى الأفلام الحربية . واذا كانت بعض أفلام الحرب قد تم استخدام موضوعها بما يتناسب والبيئة المصرية .. فإن المقتبسين قد راحوا يفتشون عن حكايات الحب بين الضباط الذاهبين إلى الحرب وأغلبها حكايات ملتهبة . تثير الأشجان والأحزان . مثل حكاية « جسر ووترلو » التى أخرجها ميرفن ليروى عام ١٩٤٠ فى فيلم قامت ببطولته فيفيان لى وروبرت تايلور حول راقصة الباليه التى تقع فى حب جندى يذهب الى الحرب . وتسمع خبر وفاته ، وسعيا وراء الخروج من أحزانها فإنها ترتبط بصديقه الذى يبلغها خبر وفاته . ولكنها تكتشف فى آخر لحظة قبل الاقتران أن حبيبها القديم لم يمت ويعود كى يفوز بحبيبته ..

هذه الحدوتة وجدت مجالها بشكل مكثف فى السينما المصرية . مرة فى إطار حربى ومرة فى إطار مدنى .. ومن الصعب حصر هذه الحالات . ومن أهمها فيلم « دائما فى قلبى » لصلاح أبو سيف ١٩٤٦ و « الحياة الحب » لسيف الدين شوكت ١٩٥٤ . ثم

« وداع فى الفجر » لحسن الامام ١٩٥٦ و« غدا يوم آخر » لالبير أديب ١٩٥٨ و « رحلة النسيان » لأحمد يحيى ١٩٨٠،وفى فيلم نادر جلال « لا وقت للدموع » ١٩٧٦ . هناك فتاة من المهاجرين من منطقة القناة تلتقى بضابط شاب فيتحابا ثم يخطبها . ويذهب الى الحرب وتعرف أنه قد استشهد سعيا وراء قتل أحزانها ومن أجل لقمة العيش تعمل فى علب الليل . ولكنها تلتقى يوما بحبيبها الذى لم يمت اثناء العمليات . فتشعر أنها غير جديرة به فتلقى بنفسها تحت عجلات القطار .

أما الأفلام المأخوذة عن أفلام من نوع الوسترن فقد تم البحث فيها عن حدوتة تليق بالبيئة المصرية . وهى أفلام قليلة نسبيا الى مجموع الأفلام الأخرى . وبصفة عامة فإنه يتم اختيار فكرة عامة مثل فكرة فيلم « المنتقم » الذى أخرجه هنرى كينج ١٩٥٨ وفى هذا الفيلم راح رجل-يجسده جريجورى بيك-يطارد مجموعة من الرجال قتلوا زوجته بعد اغتصابها .. فأخذ ينتقم منهم الواحد تلو الآخر ويتفنن فى قتلهم . وبعد أن انتهى من حالة الانتقام التى أصابته،فوجىء انه قتل أبرياء وأن القتلة الحقيقيين لا يزالون على قيد الحياة ..

هذه الفكرة استمد منها محمد خان فيلمه « الثأر » .. ونقل أجواء الغرب الى مدينة القاهرة .. وقام محمود يس بأداء شخصية المواطن الذى يطارد أربعة من الرجال اغتصبوا زوجته ، ومثل الفيلم اقتباسا لفكرة يمكن من خلالها لكاتب السيناريو أن يبتدع حكايات جديدة يتم من خلالها تجديد شكل الانتقام .

أما الفيلم الثانى فهو أيضا بطولة جريجورى بيك وهو « صراع فى الشمس » لكنج فيدور عام ١٩٤٦ عن الصراع بين شقيقين حول امرأة حسية .. تتزوج أحد الأخوين . وتثير غرائز الرجل الآخر فيقتتلان من أجلها .

هذه الحدوتة تم نقلها أكثر من مرة الى السينما المصرية بأكثر من معالجة .. وقد كتب العديد من سيناريوهات هذه الأفلام كاتب السيناريو عبد الحى أديب الذى بدا معجبا بشكل ملحوظ بهذا الموضوع . ونقل أجواء الوسترن الى الملاحات القريبة من الاسكندرية فى فيلمى « امرأة فى الطريق » لعز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٨ ثم « شوق » لأشرف فهمى بعد ذلك بثمانية عشر عاما . كما قدم نفس التجربة فى أجواء البدو فى فيلم « صراع العشاق » عام ١٩٧٩ من إخراج يحيى العلمى كما نوقشت نفس الحدوتة فى أفلام أخرى هى « الأقوياء » لأشرف فهمى « ونداء العشاق » ليوسف شاهين وغيرها من الأفلام. وحول فيلم « صراع العشاق » يتحدث مجدى فهمى قائلا : « فى الفيلم الأصلى البطلة جينفر جونز فتاة خلاسية . أى نصف هندية نصف امريكية . تلتحق بالعمل فى ضيعة مُرب كبير للماشية والخيول، انه ليونيل باريمور . فتوقع الآخوين جريجورى بيك وجوزيف كوتن فى حبها . وتتسبب فى أكثر من مأساة دامية للأسرة ، ليس أقلها مبارزة بين الشقيقين .

« النسخة العربية من الفيلم الامريكى تجعل حمدى غيث مكان ليونيل باريمور . وتستبدل الام ليليان جيش بزهرة العلا . وتسند دور

چينفر جونز الى سهير رمزى . فى حين تجعل من شكرى سرحان بديلا لجوزيف كوتن . ومن حسين فهمى الأخ الأصغر بدلا من جريجورى بيك .

« والضيعة الغربية الامريكية » ، أصبحت نائية فى صحراء مصر وفى هذه الأفلام جميعها يلعب الأب دورا حساسا فى اثارة الصراع بين ولديه . خاصة مع وجود امرأة ذات حس قوى . هذا الأب يكره أحد الولدين بسبب سلوك أمه التى هربت منه ذات ليلة . أما المرأة التى دخلت هذه الضيعة فهى تتزوج أحد الأخوين وعيناها على الرجل الآخر . هى قطعة من النيران . وهناك أخ طريد ، هو دائما الأخ الطيب ، لأنه يفضل قانون الحكومة على قانون أبيه ..

والعلاقات فى هذا الفيلم معقدة . جاءت أغلبها من الماضى لتطارد أبناء الحاضر وتجعلهم يدفعون الثمن ، وبعيدا عن التشعبات فى هذه العلاقات فإن كل هذه الأفلام مستمدة عن ميثولوجيا قابيل وهابيل المذكورة فى العهد القديم .. وقد دارت أغلب موضوعات الأفلام المقتبسة عن هذا الفيلم فى إطار عصرى . ومن الملاحظ أن رواية « شرق عدن » التى سبق الإشارة اليها قريبة الى حد كبير من فيلم كنج فيدور . ولا نعرف الظروف التى دفعت شتاينبك لكتابتها بهذه الصورة . لكن الناقد ليزلى هالويل يرى أن « صراع فى الشمس » هو ثانى الأفلام الكلاسيكية الهامة فى تاريخ السينما بعد فيلم « ذهب مع الريح » .

ومن قائمة الأفلام المقتبسة عن السينما الأمريكية ، سوف تتأكد



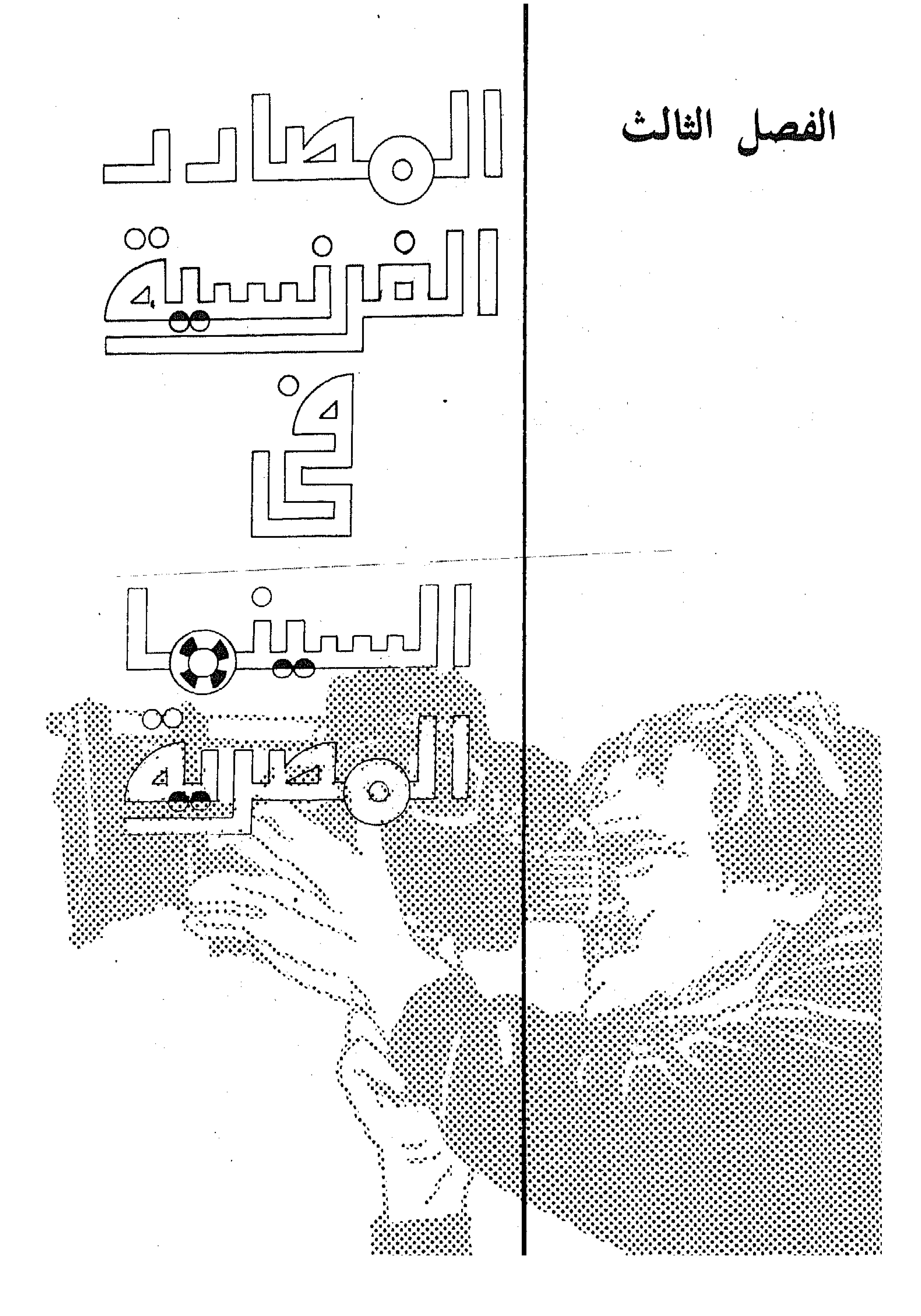
نادية الجندى وسعيد صالح فى « شوق » ١٩٧٧

جريجورى بيك « صراع تحت الشمس » ١٩٤٧

أننا لم نكن على خطأ حين أشرنا فى بداية هذا الفصل أن السينما الأمريكية هى الأم غير الشرعية للسينما فى مصر . فهذه السينما تحول كل حواديت الأفلام الاخرى الى حواديت خاصة بها . حواديت أغلبها سطحى ولكنه يبعث على التسلية . أشبه بالحكايات التى كانت أمهاتنا ترويها لنا حول الشاطر حسن الذى تمكن من إحضار زهرة زرقاء لأميرته الحسناء من أجل العمل على شفائها . لكن من هو الشاطر حسن في السينما المصرية . لم يجىء بعد . فاغلب الشطار الذين جاءوا للاميرة بالزهرة الزرقاء لأنقاذها قدموا لها زهرة مستوردة مزيفة مصبوغة باللون الأزرق ، حتى إذا قربتها من أنفها فقدت لونها الزاهى وأصبحت باهتة .. وحتى الآن لا تزال الاميرة تنتظر قدوم شاطر حقيقى يأتيها بزهرةمصنوعة من أجلها تتمكن من شفائها .

الفصل الثالث

المصادر الفرنسية في السينما المصرية



اذا كانت السينما الأمريكية بمثابة الأم الرؤوم للنصوص السينمائية . فإن الأدب الفرنسى الشعبى هو الأب الغير شرعى لهذه النصوص . حيث راح السينمائيون يبحثون عن حكايات ميلودرامية مسلية فى خبايا الروايات الشعبية المكتوبة باللغة الفرنسية . وأغلب هذه الروايات لا يتمتع بأى أهمية تذكر سواء فى جانب النقد أو التواجد الأدبى على الساحة . وسوف نرى أن أيا من السينما العالمية ، بما فيها السينما الفرنسية ذاتها ، قد تجاهلت هذا النوع من الروايات المكتوب فى فرنسا . وان السينما فى مصر قد حاولت دائما الانتساب الى هذا الأب غير الشرعى بكل ما تملك من قوى . وهى تارة تحاول الاعتراف به . وتارة أخرى تنكره وتتجاهله . وحكايات هذه الروايات تدور فى عالم أسرى عن الإبن العاق . والأب الضال . وبائعة الخبز التى خرجت من السجن كى تبحث عن أولادها .. وزوجة الإبن المتسلطة على أعضاء الأسرة .

ومن أهم كتاب الرواية الشعبية الذين اعتمدت عليهم السينما المصرية هنرى مرجيه وجول مارى ، وجورج اونين ، ودورثى دى جوفيه ، وبيير كورسيل وآخرون ..

أما النصوص الادبية المشهورة لكتاب عُرفوا بأهمية خاصة ، فان السينما راحت تبحث عن نصوص بعينها لتقديمها حول نفس التيمات ، وهناك روايات مدللة بشكل خاص لدى كتاب مشهورين عرفت طريقها العديد من المرات الى شاشة السينما مثل « الكونت

دى مونت كريستو » لالكسندر ديماس . و« غادة الكاميليا » لإلكسندر ديماس الإبن ، وهو كاتب أقل أهمية من ابيه وقامت شهرته كلها على رواية واحدة . و« البؤساء » لفيكتور هيجو . وتيريز راكان لاميل زولا . ومسرحية « السيد » لبيير كورنى . ومسرحية « فانى » لمارسيل بانيول .. وغيرها من النصوص الأدبية .

وجميع هذه الأعمال قائم على الحكايات الميلودرامية . لذا فإن المخرجين ، وكتّاب السيناريو قد راحوا يبحثون عن مصادرهم فى الروايات الشعبية . بل ويعيدون إخراج نفس الرواية اكثر من مرة مثلما فعل هنرى بركات ، وحسن الإمام وحلمى رفلة ..

واذا كان هذا حال الروايات الشعبية . فسوف نرى أن السينما قد تجاهلت التيارات الأدبية الطليعية التى ظهرت فى القرن العشرين . المليئة بالتجريب . ومحاولة الخروج من المألوف .. فلم يقدم من أدب البير كامى مثلا سوى مسرحية « سوء تفاهم » حول الأم التى تقتل إبنها دون أن تعرف حقيقته . بينما كانت العلاقة مبتورة تماما بكل اتجاهات الأدب فى القرن العشرين . وان كانت السينما المصرية قد اقتربت بشىء من الحذر من بعض أفلام سينما الحركة الفرنسية . وهى أفلام مصنوعة على الطريقة الأمريكية ..

اذا أخذنا أن نبدأ برواية « كارمن » . فلأنها أحد النصوص الأدبية المفضلة لدى السينمائيين ، ليس فقط فى مصر . بل فى جميع أنحاء العالم . فقد حولها المبدعون إلى نصوص سينمائية ومسرحية وأوبرات عالمية . كما راح المخرجون يعزفون على أوتار تيمتها الأدبية عشرات

المرات . تارة فى إطار استعراضي . وأخرى فى شكل معاصر . وثالثة فى شكل تجريبى . أو هو ممزوج بالباليه ، وكثيرا ما كان النص يعتمد على الحدوتة الجذابة فيه .. وقد تحولت كارمن الى امرأة زنجية فى بعض الأفلام . ولكنها ظلت دائما الغجرية الحسناء التى تخلب لب الرجال ، لكن رجلا واحدا لا يمكن أن يمتلك عواطفها . وقد بلغ عدد المرات التى ظهرت فيها « كارمن » على الشاشة قرابة الثلاثين مرة . ومن أشهر هذه المعالجات تلك التى أخرجها جاك فيريه فى فرنسا عام ١٩٤٦ .. واذا كان كنج فيدور الامريكى قدم أشهر المعالجات فى عام ١٩٤٨ وجسدت شخصية كارمن الممثلة ريتا هيوارت ، فإن الخماسية السينمائية التى أخرجت فى النصف الأول من الثمانينات فى كل من فرنسا وايطاليا وأسبانيا قد استطاعت أن تعطى للتيمة الأدبية قيمة أهم من الرواية الأصلية . وأشد أصالة وعمق .. وهى خمسة أفلام أخرجها على حدة كل من فرانشسكو روزى ، وكارلوس ساورا ، وجودار ، وبروك ، وظهرت فى مصر مرتين هما:« الشيطان امرأة » لنيازى مصطفى عام ١٩٧٢ . و« امرأة بلا قيد » لهنرى بركات عام ١٩٧٩ .

ورواية« كارمن »هى فى الأصل أقصوصة طويلة نشرها بروسبير ميريميه فى القرن الماضى ضمن مجموعة أخرى من رواياته القصيرة . وهى مصاغة بأسلوب أدبى راق فى عبارات موجزة تعبر عن جو ملىء بالقلق والتوتر ، حول رجل من الشرطة يختلط بحكم عمله بالناس ، يقع فى غرام احدى بنات الغجر التي تبدى فى أول الامر مقاومة



ريتا هيواث فى « كارمن » ١٩٤٨



حسين فهمى ونيللى فى « امرأة بلا قيد » ١٩٧٩

حتى لا تقع فى غرامه ، إلا أنها تمتثل شيئا فشيئا لأنوثتها . وعندما ترغب فى التمرد على هذه العلاقة يقتلها عشيقها ويلقى مصيره ,

وأهم ما فى « كارمن » هو شخصية تلك الغجرية التى لا يمكن أن تنصاع لأى رغبات ، تعيش على سجيتها . وتتصرف بتلقائية . تفعل ما تريد . تنام بلاقيد يؤرق حلمها . تُلهب قلوب العشاق ، إلا أنها عندما تود التخلص من عواطف الجندى الذى أحبها بجنون فإنه يقتلها . وقد صورها مؤلفها فتاة شقية خفيفة الظل لا تؤذى أحدا ، ولا ترتكب شرا ، فهى تذهب الى مُنقذها فى سجنه ، وتحضر له الطعام ، ثم تطلب منه أن يزورها فى منزلها لترد له الدين مرددة بعد ذلك : « أنا فى حل من وعدى » ، أما نيازى مصطفى فقد صورها فتاة شريرة تقوم بتهريب غزل التريكو من المصنع الذى تعمل فيه . وهى تسعى الى إيقاع حارس البوابة أمين فى غرامها ، كى تتمكن من تنفيذ عملياتها .. وما يلبث الرجل أن يصبح أداة طيعة فى يدها .. ويتحول الى خارج على القانون مثلها . أما نور بركات فهى تعمل فى التهريب ، وتساعد العصابات على كسب الآلاف من الجنيهات . وكارمن كينج فيدور هى الأقرب الى الفتاة البريئة . وإن كانت قد تحولت فى النهاية الى عشيقة لرجل آخر غير خوسيه . وقد صورها كل من فيدور وبركات على أنها غجرية من اللاتى يؤمن بكشف الغيب عن طريق الفنجان . أما كارمن ميريميه فهى من البوهيميين الذين ينتشرون فى أسبانيا ضمن العديد من طبقات الغجر . تقول لخوسيه قبل ان يقتلها : « كنت أعرف انك ستقتلنى ، ففى أول مرة رأيتك فيها شاهدت قسا على باب منزلى . واليوم

شاهدت قطا أسود يمرق بين قدمىّ حصانك . هذا هو المكتوب علينا » .

وياسمينة فى « الشيطان امرأة » تغرى أمينا بترك الخدمة ، مثلما فعلت نور مع الرقيب عبد الحميد،ثم تهرب معه بعد أن تصور أنه قتل أبو دومة أحد رجال التهريب . وهى تسعى إلى تهريبه خارج البلاد مهما كان الثمن . واذا كان خوسيه قد تحول الى قاتل ، إلا أنه لم يكن أبدا ذلك الشرير الذى يقتل بلا سبب ، ونور أقرب إلى كارمن عندما ترد الدين إلى الرجل الذى أنقذها . وأن تدعو امرأة رجلا الى منزلها ليقضى معها ليلة حلوة يبدو شيئا مقنعا عند البوهيميين فى جنوب أسبانيا . لكنه غريب على غجر مصر من الأعراب . وكل من نور وكارمن ترفضان الارتباط العاطفى بالشرطى فى أول الأمر . ثم هى تتركه دون سبب مرددة : « ستكون كارمن حرة للأبد .» أما نور فتسقط عنها هذا المفهوم ، وهى تردد « أصبحت رجلى وهواك وافق هوايا » .

ويعتبر أدهم - المجرم - فى فيلم بركات هو المعادل لشخصية لوكاس عند ميريميه حيث أن ظهوره يكون سببا لظهور المشاكل وإنهاء العلاقة بين العاشقين . مما يؤدى إلى أن يقتل خوسيه غجريته ويقوم بدفنها . فيضع فوق جثتها خاتمها الثمين وصليبا صغيرا . ثم يتجه الى القرية ويعلن أنه قتل كارمن . ولكنه يفخر أنه لن يخبر أحدا بمكان مقبرتها . أما كارمن فى الفيلمين المصريين فإنها تموت ويلقى كلا الرجلين جزاءهما ..

أما الرواية الثانية التى أصبحت بمثابة الفرخة التى تبيض ذهبا للمخرج المصرى فهى « تيريز راكان » لاميل زولا .. وهى رواية جيدة لا تنتمى بالطبع الى الرواية الشعبية ، ولكن حوادثها أقرب الى ما يدور فى هذه الروايات . وظهرت هذه الرواية ثلاث مرات فى مصر . كما قدمها الفرنسيون والبريطانيون . فقد أخرجها مارسيل كارنيه عام ١٩٥٣ فى فيلم من بطولة سيمون سينيوريه . أما جورج بان كوزمانوس فقد قدمها عام ١٩٧٢ تحت عنوان « خطيئة » بطولة راكيل والش .. وفى مصر كانت تجربة صلاح أبو سيف مع هذه الرواية جديرة بالاهتمام . حيث أخرجها عام ١٩٥١ تحت عنوان « لك يوم يا ظالم » عن سيناريو لوفيقه أبو جبل . وهو نفس السيناريو الذى أعاد أبو سيف إخراجه من جديد فى عام ١٩٧٨ تحت اسم « المجرم » .. وبعد ذلك بعامين قدم أشرف فهمى حكاية ريفية عن تيريز راكان تحت عنوان « الوحش فى الإنسان » كتبه عبد الحى أديب .

امرأة تعيش مع عمتها التى ربتها . هى خجول لا تعرف أن للدنيا حدودًا سوى جدران منزلها ، لذا تعمل العجوز أن تزوج المرأة من إبنها المعتوه . وتقبل التجربة عن رضاء .. فلا شيء يتغير فى الدنيا سوى أنها منسوبة الى رجل كان يعيش قريبا منها . ويدخل الى هذه الأسرة رجل ، هو صديق للزوج الذى يرمى شباكه حول المرأة فيفتح فى آفاقها طموحات لم تعهدها فى نفسها . فى أول الأمر تقاوم . ثم ما تلبث أن تخضع وتخون فراشها . ثم تمتثل له وتشترك معه فى التخلص من الزوج .. وفى نفس الغرفة تعيش مع زوجها الجديد ،

إلا أن الندم يتسرب اليها فينهش الندم لحمها . فيقتل كل منهما الآخر بعد حالة الكراهية التى أعقبت حبا آثما . فبعد قتل الزوج سعى الرجل الى تعذيب العجوز التى صُدمت عندما عرفت الحقيقة .

وقد صاغ أبو سيف فيلميه فى أجواء شعبية . ووجد نفسه متوافقا مع رواية زولا التى صورت اسرة باريسية فقيرة تسكن حيا شعبيا فى القرن الماضى . تمارس الحياكة من أجل قوت يومها . إلا أن أبو سيف أضاف شخصيات جديدة مثل الجيران الطيبين ،وصبى المحامى والمعلم الشهم .

وجميع الأفلام التى أخرجت عن هذه الرواية اهتمت بالرجل القادم الى الأسرة بما فيها الأفلام الفرنسية والبريطانية . فمنير انسان بلا عواطف . يفكر فى الاستحواذ على زوجة زميله انصاف . وفى أول الأمر يدفعها ان تهجر المنزل من أجله . ثم يدبر خطة لإغراقه فى إحدى الترع ويتزوج من أنصاف . المرأة التى لم تتعلم التمرد يوما . فمن السهل تحريكها كعرائس الماريونيت . فكما حركتها عمتها طيلة حياتها السابقة . فإن منير يحركها بنفس الكيفية . أما إلينا فى فيلم كوزماتوس فرغم أنها امرأة ريفية ،فإنها لم تكن أبدًا مغلوبة على أمرها .. وكانت العقل المدبر للتخلص من الزوج وعلى نفس الدرجة من الشر .

ويقول سعد الدين توفيق فى كتابه « صلاح ابو سيف فنان الشعب » : « يلاحظ أن الاقتباس هنا جيد للغاية . إذ لم يؤخذ من القصة الأصلية إلا الخط العريض فقط . أما التفاصيل والشخصيات

والجو الشعبى فقد جاءت كلها محلية مائة فى المائة . بحيث أن المتفرج لا يستطيع أن يدرك أنها قصة مقتبسة » .

وأبرز ما فى الأفلام المأخوذة عن تيريز راكان هو شخصية العمة . فهى موجودة بنفس الكيفية فى كل هذه الأفلام تؤثر فى سير الأحداث بشكل إيجابى . فبعد ان يموت ابنها وبعد ان تكتشف خيانة زوجته مع صديقه ، تصاب بالخرس وهى تسمع اعتراف الخائنين بما ارتكباه . ثم تحاول كشف جرم الاثنين أمام الجيران مرة تلو الأخرى دون جدوى ..

أما البطل العائد من الخارج فهو انسان يسعى الى اشتهاء زوجة صديقه محمود ابن البلد فى فيلم اشرف فهمى، فقد كان يحب « صدفة » قبل سفره مما يعطى العلاقة بعضا من الشرعية . وقد نقل المخرج أجواء فيلمه الى منطقة ريفية قريبة من أبى قير، حيث تتم صناعة الطوب الأحمر . فى بادىء الأمر يشعر المتفرج بشىء من التعاطف مع العاشقين الذين فرقتهما الأزمنة ، فها هو الرجل يجد حبيبته زوجة لرجل أبله لا يستحقها .. إلا أنه بعد قتل سيد تتحول العلاقات الى جحيم لا يطاق . فلا يقدر أى منها لمس الآخر . ويقتتلان كما لم يتعودا من قبل ..

ورغم أن فيلم « الوحش فى الانسان » هو أكثر الأفلام المأخوذة عن الرواية جودة . إلا أن أيا من هذه الأفلام ، بما فيها فيلم « الخطيئة » لا يرقى الى المستوى الفيلم الذى أخرجه مارسيل كارنيه ، الذى لم يرق بدوره الى الرواية التى سطرها قلم إميل زولا .. الطريف



سامية جمال وانور وجدى فى « امير الانتقام » ١٩٥٠

أشرف فهمى اقتبس من زولا قصته . وأكسبها عنوان رواية أخرى له . وهى نفس الرواية التى قام ببطولتها جان جابان لحساب السينما الأمريكية عام ١٩٤١ .

* * *

ومن الروايات الجيدة أيضا « الكونت دى مونت كريستو » لالكسندر ديماس . وهى تدور حول ادمون دانت البحار الشاب الذى عاذ إلى مدينته الصغيرة من أجل الزواج بحبيبته مرسيدس . إلا أن العودة تشكل إثارة الغيرة فى قلوب ثلاثة رجال نافسهم : واحد على قلب الفتاة والآخر على وظيفته فى السفينة والثالث لحسابات قديمة . فيتآمر الثلاثة عليه من اجل ادخاله السجن . أما نائب الحاكم فهو رجل متعجرف وعسكرى متسلط . لذا يسرع بزجه فى السجن . وهو مكان رهيب فيه كافة ألوان القسوة ، كما أنه معزول عن الحياة ، وبعد سنوات يتمكن دانت من الهروب ويصبح ثريا عقب عثوره على الكنز الذى أرشده إليه الراهب الذى صادقه فى الحبس . فيغير اسمه ويتحول إلى انسان آخر يسعى إلى الانتقام ممن زجوا به فى السجن ، الواحد تلو الآخر . بأسلوب إنسانى لا يخلو من حقد قديم ودماثة خلق دون استخدام السلاح . أو دون أن يفقد دانت براءته التى عهدت فيه ..

حدوتة مليئة بالنبل والأخلاق السامية استطاعت أن تضع كاتبها على قمة أدباء عصره رغم سطحية رواياته الأخرى . والانتقام الذى يمارسه رجل برىء ثم اتهامه غدرا موضوع محبب لدى الناس لذا

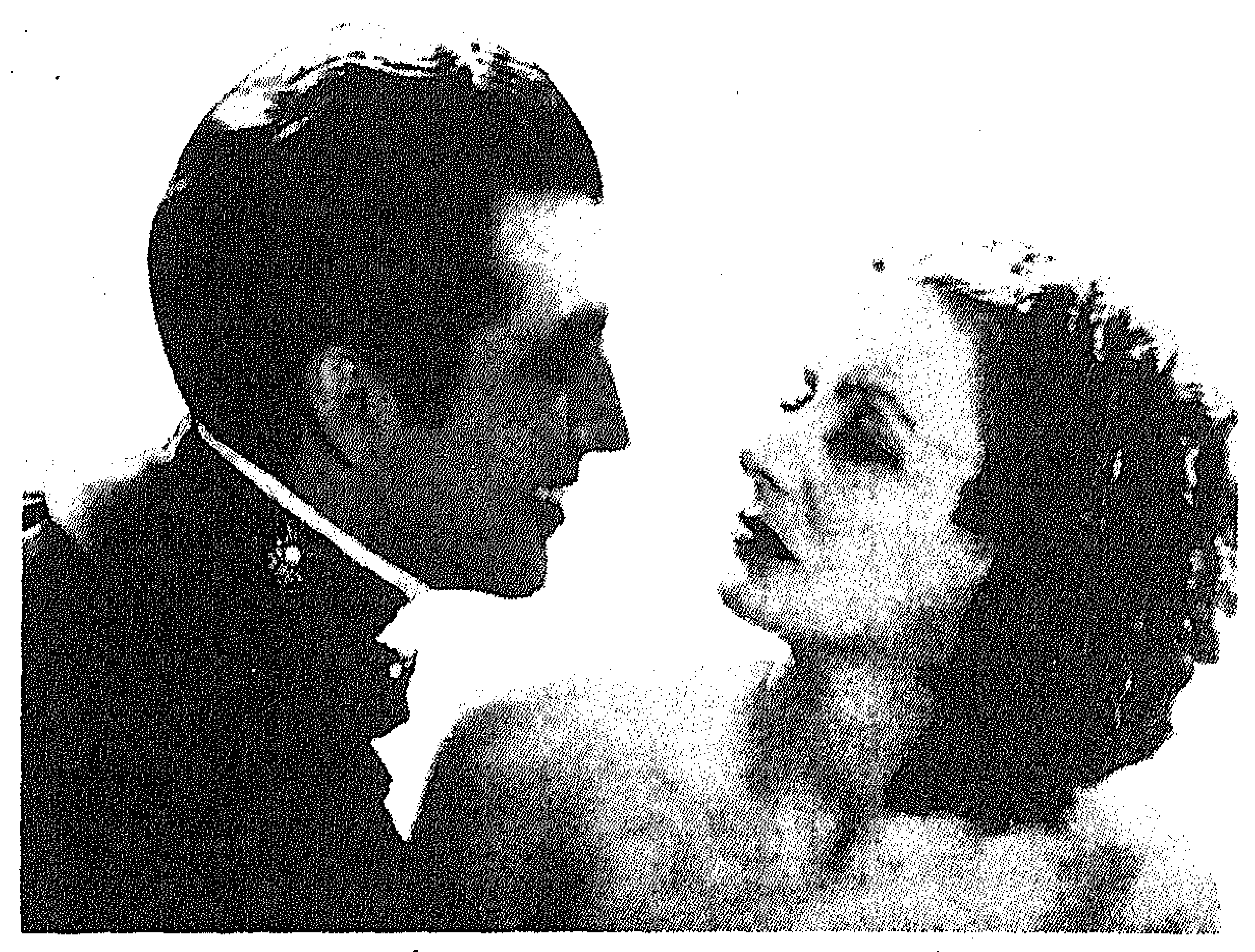
سارعت السينما العالمية والعربية إلى اقتباسها عديد من المرات .. فقدمها كرستيان جاك فى عام ١٩٥٥ . ثم اقتبسها كلود ليلوش ، وروجيه بيجو فى إطار معاصر من خلال فيلمى « الأذعر » و« الحساب العسير » . أما السينما المصرية فقد قدمت الرواية ست مرات من أشهرها ذلك السيناريو الذى قدمه بركات مرتين: الأول « أمير الأنتقام » عام ١٩٥٠ ، والثانى « أمير الدهاء » عام ١٩٦٥ حول حسن الهلالى فى عصر المماليك . وهو بمثابة مطابقة لم تخرج كثيرا عن رواية ديماس ،كان الهلالى رجلا نبيلا . وفارسا لا يستخدم سلاحه قط إلا كى يدافع عن نفسه .. وكان دى كريستو واضحا فى ثوب أنور وجدى إلا أن السيناريو الذى جسده فريد شوقى لم يكن بنفس الجودة رغم إمكانات الإنتاج الافضل ..

أما سمير سيف فقد قدم موضوع أدمون دانت فى فيلم « دائرة الانتقام » من خلال حكاية مليئة بالعنف والدموية . خلت من النبل تماما وأصبحت حكاية مجرم يبحث عن ثلاثة شركاء سابقين غرروا به يوما فى عملية سطو كان يرتكبها معهم . فراح يتفنن فى كيفية قتلهم جسديا . وراح يطلق رصاصاته وحقده على الواحد تلو الآخر .. وبينما سعى دى كريستو الى التخلص من خصومه معنويا واجتماعيا،وامتثل لابتهالات حبيبته السابقة مرسيدس الا يقتل ابنها . فان جابر كان كتلة من الرذيلة سواء مع النساء اللائى عرفهن . أو مع الرجال الذين أودعوا به فى السجن..فانتقم منهم بشر أكثر من شرورهم ،مما أفقده تعاطف المتفرج مع انتقامه .. وضاعت المعانى النبيلة المعروفة فى عالم دى مونت كريستو ..

وقد جاءت حكاية فيلم سمير سيف لتتناسب مع تيار أفلام العنف الذى انتشر بشكل ملحوظ فى السينما المصرية منذ منتصف السبعينات . وهى نفس السمة التى حدثت فى الفيلم الخامس المقتبس عن رواية « غادة الكاميليا » .. وهو فيلم « السكاكينى » الذى ظهر عام ١٩٨٥ ..

و« غادة الكاميليا » حكاية وردية دامية بلا أمل ، عن غانية جميلة يخطب بعض رجال المجتمع ودها .. فيحبها شاب من أسرة نبيلة مما يشكل تهديدًا على سمعة هذه الأسرة .. ويدفع بها إلى اللجوء إلى المرأة ، وأن تحطم حبها له فوق مائدة السمعة المهددة .. فيقتلها الحب والتضحية ومرض السل .

وهذه الحكاية هى احدى الحواديت المحببة بشكل غريب لدى صناع السينما فى العالم ، وفى مصر .. حيث تم إخراجها خمس مرات لتصبح مرجريت جوتييه فتاة عربية تنطق بلغة الضاد .. وفى « ليلى » لتوجو مزراحى و « عهد الهوى » لبدرخان تصبح الغانية امرأة رقيقة يقع فى غرامها طالب قادم من الريف . ينتمى الى أسرة إقطاعية ثرية . وعلى الأب أن يأتى خصيصا من القرية حيث يعيش كى يقابل الفتاة ويخطب ودها من أجل أن تهجر ابنه .. وقد اعتمد كلا الفيلمين على الغناء .. سواء من قِبَل ليلى مراد التى قامت بالدور فى فيلم توجو مزراحى عام ١٩٤٢ . ثم من قبل فريد الأطرش الذى جسد دور الشاب الذى يرسل زهور الحب دائما الى حبيبته الغانية ويغنى لها دوما فى عام ١٩٥٤ .



جريتا جاربو وروبرت تايلور فى « غادة الكاميليا » ١٩٣٦



عماد حمدى وحسين فهمى فى « عاشق الروح » ١٩٧٢

الغانية فى هذه الأفلام جميعها تموت بمرض السل . وهى أداة طيعة لدى المجتمع الذى يتعامل معها . وتهِبْ الأثرياء جسدها لمن يدفع ويقدر . وتهب رجلا منهم التضحية . ولأنها غانية فهى خاطئة فى نظر أبناء هذا المجتمع .. لذا عليها أن تموت بشكل دامٍ ومأساوى مما يزيد من حدة الإعجاب بها . فهى ضحية دوما . واذا كان الدرن لم يعد مرض العصر القاتل . فإن الشم والمخدرات أصبحت آفة لقتل مرجريت جوتييه فى فيلم « السكاكينى » لحسام الدين مصطفى عام ١٩٨٥ .. أما أحمد ضياء الدين مخرج فيلم « عاشق الروح » عام ١٩٧٢ المقتبس عن رواية ديماس الإبن فيردد فى حديث صحفى منشور له : « ليست كل الأعمال صالحة للاقتباس ، فالقصص الانسانية قصص عالمية من الممكن اقتباسها فى أى بيئة وأى عصر ، أما القصص التى تعتمد على الأحداث فتكون على العكس من ذلك . مقتصرة على العصر والظروف التى حدثت فيها . وبالنسبة لقصة « غادة الكاميليا » . فلا يمكن اقتباسها ، كما سبق القول ، اقتباسا كاملا » .

* * *

تنضم رواية « البؤساء » لفيكتور هيجو الى نفس نوعية الروايات الفرنسية الاخرى فى موضوعها الى الرواية الشعبية . إلا أن كاتبها بتمكنه وقدرته قد استطاع أن يجعل منها تحفة أدبية راقية .. وهى رواية مدللة دائما لدى صناع الأفلام والمسرحيات والاستعراضات الغنائية فى العالم ومصر .. ولأن الرواية فرنسية فقد قدمت هناك عديد من المرات ، من أشهرها معالجتان: الأولى فى عام ١٩٤١

بطولة جان جابان . والثانية عام ١٩٨٢ من إخراج روبير هوسين وبطولة لينوفنتورا الذى جسد شخصية جان فالجان . هذه الرواية وجدت طريقها الى السينما المصرية فى فيلمين بنفس الاسم : الأول فى عام ١٩٤٣ لكمال سليم . ثم عام ١٩٧٨ لعاطف سالم .. فقد تحول فالجان الى الشرقاوى الذى هرب من السجن ،وقضى فيه فترة طويلة بتهمة سرقة رغيف ليسد بطنه من الجوع ومعه أبناء شقيقته . وفى السجن يلاقى معاملة سيئة من ضابط عُرفت عنه القسوة .. وعقب هروبه من السجن يغير اسمه ويبدأ فى ممارسة حياة شريفة تحت اسم عبد الفتاح الشريف . فتبتسم له الحياة ويغدو من الرأسماليين . وفى أحد مصانعه يتعاطف مع العاملة درية التى اكتشفت إحدى زميلاتها زلة لها ، فعهدت بطفلها إلى شخص يدير فندقا ، إلا أن رئيسة القسم تطردها مدعية أن الباشا هو الذى أمر بذلك،فأطاعت . وتلتقى درية بالباشا فتسبه وتنسب اليه التهمة .

ويلتقى الباشا بالضابط فهيم الذى أصبح رئيسا للسجن . ويرتاب فى أمره .. ويعمل أن يزج به فى السجن مرة أخرى . ووسط هذه المعاناة من المطاردة المعنوية . يشفق الباشا على درية فيصرف لها راتبا ومسكنا خاصا . وتصاب يوما بمرض خطير . فتبوح للباشا بسر إبنتها وتوصية بها خيرا ثم تموت ..

ومثل هذا الموضوع مفضل كثيرًا لدى صناع السينما حول الإنسان المقهور أو المجرم الذى يتوب . ولكنه مطارد من ماضٍ مظلم يسعى أن يجذبه إليه مرة أخرى . ويشده أن يدفع ثمن آثامه فيه . وبالنظر الى التفاصيل الدقيقة للرواية والفيلمين المأخوذين عنها سوف

نلاحظ أن السينما قد صنعت من فالجان المصرى شخصية نبيلة اقرب الى دى كريستو .

* * *

إذا كان هذا هو حال الروايات الأكثر أهمية المقتبسة عن الأدب الفرنسى . فإن الروايات الشعبية أقل شهرة . وهى أقرب إلى روايات الجيب التى لاقت شهرة فى الثلاثينات . واذا كان أصحاب الأفلام المقتبسة قد راحوا يستفيدون من هذه الروايات المترجمة . فان البعض الآخر الذى يتحدث الفرنسية قد لجأ إلى المصادر المكتوبة بالفرنسية مباشرة ، مثل حسن الإمام وبركات وحلمى رفلة . وقد أشرنا الى هذه الروايات وكتابها . وهى اقل شهرة وأهمية أدبية وهى روايات أشبه بما يسمى عالميا الان Best sellers . من هؤلاء الأدباء مثلا جورج أونين صاحب روايتى : «ملك الحديد» و «خق الطفل» وعشرات من الروايات المماثلة .. الرواية الأولى تدور حول الزوج الذى يكتشف فى ليلة زفافه أن حبيبته تحب رجلا آخر .. فيتفق معها أن يعيشا زوجين بشكل صورى حتى يتمكنا آجلا من الانفصال .. ولكن الحب يتولد بطيئا فى قلب الزوجة وتنسى ماضيها تماما .

هذه الرواية قدمتها السينما المصرية أربع مرات . المرة الأولى لدى توجو مزراحى عام ١٩٤٢ بعنوان « قلب امرأة » ، أما المرة الثانية فقدمها بركات عام ١٩٥٤ تحت عنوان « إرحم دموعى » وهو ايضا الذى قدمها للمرة الثالثة مع الالتزام بقصة قصيرة لتوفيق الحكيم تحمل اسم « ليلة الزفاف » وذلك عام ١٩٦٥ . أما المرة الرابعة فكانت فى جعبة حسن الإمام تحت عنوان « حب وكبرياء » عام ١٩٧٢ ..

والزوج فى كل هذه الأعمال شخص مرموق وجذاب . مما يدفع أسرة الزوجة التى تعانى من انهيار اقتصادى إلى التمسك به والدفاع عنه . وهو شخص نبيل فى حبه وكراهيته .. يتصرف بحس رهيف تجاه المرأة التى اختارها .. وباستثناء فيلم « ليلة الزفاف » الذى غلب عليه الطابع الكوميدي . فإن الأفلام الأخرى قد دارت فى وسط صراعات مليودرامية من خلال الحبيب الذى يتخلى بسرعة عن حبيبته من أجل المال . ثم يعود الى مراوغتها عندما يحتاج الى مالها وجسدها .. هذه الفتاة التى طالما تاقت الى عودته من الخارج كى تتزوجه .. ولكنه يختار امرأة ثرية .. ومما يزيد الطين بلة أن والد الفتاة يمر بأزمة اقتصادية تدفعه الى ان يبيع أرضا لمنتج كان عرض عليه شراءها من قبل .. هذا الرجل هو النبيل الذى يعرض أمواله ونفسه مع الأسرة .. وفى مقابل كل هذا يفاجىء أن زوجته تعترف له أن الجسد الذى وهبته له بلا قلب . وأن القلب يسكن عند رجل آخر .. فيقرر أن يهجرها ويحدد موعدا للطلاق .. وتدور الحياة بطيئة يغلفها التكلف .. وتنجذب الزوجة رويدًا رويدًا إلى نبل زوجها .. فتخبره سعيدة أنها حامل . ووسط محاولة الحبيب القديم إلى إجهاض حبها لزوجها فإن توترا يسود بين الزوجين يؤدى إلى فقدان الجنين . ثم يدرك الرجل أن زوجته تحبه مما يغير من مشاعره نحوها وتتصالح الأمور .

أما الرواية الشعبية الثانية لجورج أونين فتدور حول ثرى تزوج امرأة أحبها ، ولكنه تعامل معها على أنها إحدى ممتلكاته .. فيعطى لنفسه الحق أن يعاشر نساء أخريات تحت سمعها وبصرها ،

فتهجره الى رجل آخر أعطاها الحنان .. ودفعها هذا الرجل الى طلب الطلاق .. لكن ابنتهما تلعب دورا فى إعادة شمل الاسرة مرة أخرى .. هذه الرواية صنعها للسينما حسن الإمام فى فيلم « حكايتى مع الزمان » عام ١٩٧٢ فى إطار أقرب إلى الكوميديا الموسيقية أو فلنقل المليودراما الموسيقية التى حُشدت له كافة إمكانات النجاح التجارى .

* * *

أما كاتب الروايات الشعبية الثانى فهو جول مارى صاحب روايتىّ « روجيه لاكونت »،و« الاب المزيف » وغيرهما .. وتدور أحداث « الأب المزيف » حول أحد العمال الذين يدخلون السجن نيابة عن مديره بتهمة ارتكبها هذا الأخير .. وفى السجن يطلب العامل من مديره وصديقه أن يتولى رعاية ابنته التى لم يرها منذ سنوات طويلة .. وعندما يذهب الرجل لمقابلة التلميذة فى المدرسة الداخلية تعامله على أنه أبوها الذى عاش بعيدا عنها طوال سنوات عمرها .. ويجد « الاب المزيف » نفسه فى وضع حرج فيقبل التجربة على مضض .. ويكتشف أن التلميذة قد ساعدت الرجل فى تنقيته من شوائبه .

هذه الرواية وجدت أيضا طريقها الى السينما ثلاث مرات .. وجسدت كل من فاتن حمامة وسعاد حسنى ونجاة الصغيرة أدوار التلميذة التى وجدت نفسها أمام أب مزيف ، ثم تُصدم عندما تعرف الحقيقة فى أفلام « قلوب الناس » لحسن الإمام ١٩٥٣ ، و« الساحرة الصغيرة » لفطين عبد الوهاب ١٩٦٣ ، ثم « ابنتى العزيزة » لحلمى رفلة عام ١٩٧٢ .



محمود عبد العزيز ونجلاء فتحي وحسين فهمي في « وداعا للعذاب » ١٩٧٩

والمقارنة فى هذه الحالات ليست واردة . فلا يمكن أن ينسج بالنول ثوباً جيدا من خيوط ممزقة وضعيفة القيمة . فالروايات المأخوذة عنها هذه الأفلام بلا قيمة . وهكذا جاءت فى ولادة متعسرة ، فنزل الجنين غالبا مشوها مبتورا . ومن هذه الروايات على سبيل المثال «البوهيمية» للكاتب الفرنسى الأصل هنرى مرجيه ، وهى منشورة عام عام ١٨٤٨ ، والتى اقتبسها مباشرة من مسرحية بنفس الاسم لبوتشينى .. وهى رواية تقترب من « غادة الكاميليا » فى العديد من أنسجتها . الفتاة الفقيرة التى تموت بداء الصدر على فراش المرض إلى جوارها حبيبها .. بل ثلاثة رجال أحبوها من أعماق قلوبهم . والفقر هو البطل الأول لهذا النوع من الروايات . فالفقراء دائما مرضى وعاجزون عن مواصلة الحياة أما الأغنياء فيتسمون بقسوة ذات طابع ظاهر .. هذه الرواية وجدت طريقها مرتين الى السينما من خلال سيناريو على الزرقانى ، نفس السيناريو فى كلتا المرتين : « أيامنا الحلوة » لحلمى حليم ١٩٥٦ ثم « وداعا للعذاب » لأحمد يحيى عام ١٩٨١ .. وقد حقق الفيلم الأول نجاحا ملحوظا ليس لموضوعه فقط،ولكن لوجود اربعة من نجوم السينما الكبار عبد الحليم حافظ وعمر الشريف واحمد رمزى وفاتن حمامة . ويقول الناقد مجدى فهمى حول هذه التجربة : « أن يراهن المخرج على المضمون . أن يلعب على جواد أحرز من قبل نجاحا . مثل هذه المضاربة ، أو الرهان فى السباق ، يعطى عادة دخلا أقل من المتوقع ، ولكنه ربح أكيد » .

من هنا ، كانت فكرة إعادة تقديم « أيامنا الحلوة » بالسيناريو

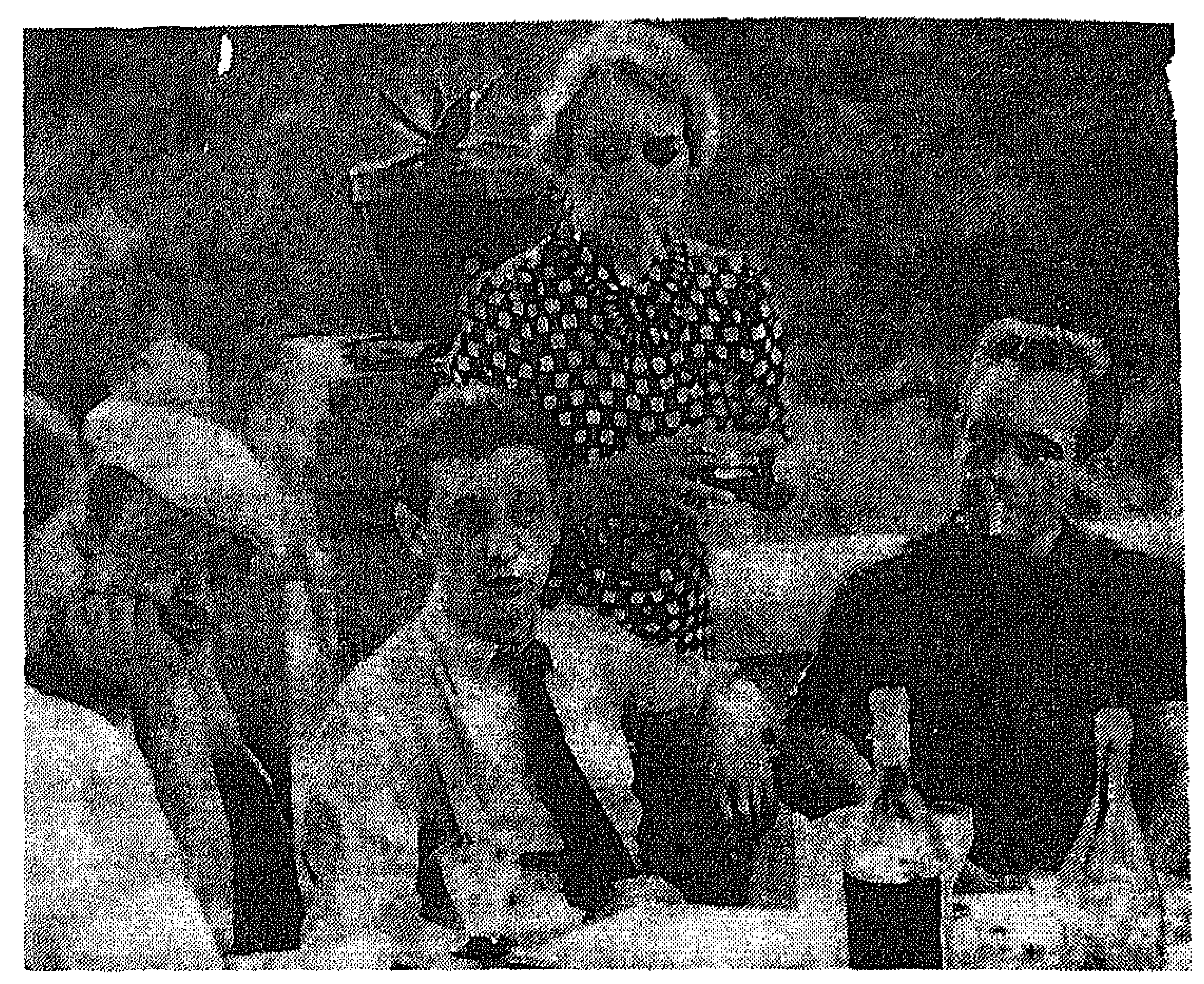
الأصلى ، مع إدخال تعديلات طفيفة عليه . منها أن إبنة الخال فى الفيلم الأول رق قلبها فسددت حساب المستشفى فى حين لم تفعل زيزى مصطفى فى الفيلم الجديد . ومنها استبدال هواية رمزى للملاكمة باتجاه محمود عبد العزيز للكاراتيه . أما التغيير الأهم فكان فى النهاية . فهى فى « أيامنا الحلوة » مأساوية . وتنتهى بمشهد رائع ، يصور فاتن حمامة ، وهى تنظر إلى الأصدقاء الثلاثة ، وهم يغادرون المستشفى بصفاء . وفى تفاهم ، ثم فجأة تجذب ستارة النافذة ، وتسقط منها .

أما « وداعا للعذاب » فقد جعل نجاح العملية ، وليس الموت ، خاتمة رحلة الآلام » .

واذا كانت السينما المصرية قد اقتبست بعض افلامها عن مصادر روائية فرنسية ، فأنها راحت بنفس المنظور تقتبس مصادرها عن المسرحيات . وهى فى غالبها مسرحيات مصنوعة فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وفى الغالب فإن هذه المسرحية قد وجدت طريقها أولا الى خشبة المسارح المصرية فى فترات متعاقبة من الزمن .. ويغلب على بعضها اللون الكوميدى مثل مسرحيات الكاتب الفرنسى مارسيل بانيول . صاحب « فانى » و « توباز » .. وقد اختار الكاتب للمسرحية الأولى شكلا فنيا جديدا لم يتبعه أحد من قبله أو بعده .. فقد اختار أن يحكى حدوتة عن « فانى » من خلال ثلاثية ، لكل منها بطل رئيسى يحكى نفس الاحداث من وجهة نظره . وبذلك قدم شكلاأقرب الى المسرح بصياغته . أما الثانى

« سيزار » فهو أقرب إلى السيناريو السينمائى ، بينما مزج فى الجزء الثالث « ماريوس » بين الرواية والمسرحية قبل أن يتجه لهذا الشكل توفيق الحكيم بسنوات طويلة . وقد استهلكت السينما المصرية حكاية « فانى » و« ماريوس » و« سيزار » مرات عديدة تضاعف عدد المرات التى ظهرت فيها فى جميع أنحاء العالم . وتدور المسرحية حول فانى الفتاة التى تعيش فى مارسيليا مع أمها وتحب الشاب ماريوس،الذى يسافر على متن سفينة بعد ان ترك جنينا داخل بطن فانى . وخوفا من اثار الفضيحة تتزوج من العجوز بانيس الذى يهبها الحنان وينسب الإبن إلى اسمه . لكن ماريوس يعود من السفر بعد سنوات ويطلب حقه الشرعى فى عودة إبنه اليه وأيضا امه .. وحبيبته التى لا تزال تحمل له نفس الود القديم ..

ظهرت هذه المسرحية فى السينما أول مرة فى عام ١٩٣٢ فى فرنسا من إخراج مارسيل بانيول نفسه . ثم أخرجها الأمريكى جوشوا لوجان عام ١٩٥٩ . أما السينما المصرية فقد قدمتها أكثر من خمس مرات . بدأت عام ١٩٣٩ على يد توجو مزراحى فى « ليلة ممطرة » والذى آثر أن يغير الكثير من الأحداث فجعل ماريوس هنا رجلا شريرا يغرر بالفتاة . ويعود لابتزازها بعد سنوات الغربة . أما بانيس فهو العجوز الشهم الذى لا يلبث أن يهجرها ثم يعود إليها .. ومن الملاحظ أن مزراحى قد مزج فى هذا الفيلم مسرحية بانيول ورواية « ملك الحديد » لاونين . أما حسن الإمام فقد غير الكثير من أحداث المسرحية فى عام ١٩٥٤ من خلال « شاطىء الذكريات » وجعل من بانيس العجوز شقيقا عاقلا جسده عماد حمدى ، يقوم



مارسيل بانيول « الجالس فى الوسط » مؤلف وممثل ومخرج « فانى » ١٩٣٢



ميرفت أمين وفريد الأطرش فى « نغم فى حياتى » ١٩٧٥

بالتستر على خطيئة أخيه مع الفتاة التى أحبها .. ويغادر الأخ الأصغر - شكرى سرحان - البلاد تاركا الفتاة « شادية » تحمل خطيئتها فى بطنها .. وتتعاطف مع زوجها الذى ينسب ابن أخيه الى نفسه إلى أن يعود الحبيب الغائب ويطلب لنفسه حقا هرب منه يوما . وهذا الأخ أرعن وهوائى مما يفقد التعاطف معه .. أما نور الشريف فى فيلم « توحيدة » عام ١٩٧٥ فهو أقرب الى ماريوس فى كل سلوكه .. فهو الشاب الطيب الذى عليه أن يرحل باحثا عن فرصة عمل أفضل . ويترك حبيبته كى يتزوجها رجل آخر ليست بينهما صلة قرابة مثلما حدث فى فيلم حسن الامام .. وفى هذا الفيلم حاول حسام الدين مصطفى صناعة أجواء مارسيليا أقرب الى ما حدث فى فيلم لوجان . وكان « توحيدة » اقتباسا لفيلم أمريكى أكثر مما هو اقتباس لمسرحية بانيول . واستعان بنجمين مثل فريد شوقى ورشدى أباظة ليجسدا نفس الشخصيتين اللتين جسدهما من قبل كل من موريس شيفالييه وشارل بواييه . وأصبح الأنفوشى مرسى للسفن الذى على سيزار العربى أن يرحل منها الى ميناء بعيد .. وفى هذا المكان تدور حكاية توحيدة وحبيبها حسين الذى يضطر للسفر إلى الخارج للعمل من أجل توفير الأمان لحبيبته التى أسلمت نفسها له قبل السفر وقد قام الفيلم بتغيير شخصية الأب إلى أم -سناء جميل - تدافع عن إبنتها ضد الزلل والخطيئة .

وفى نفس العام - ١٩٧٥ - أيضا قدم بركات معالجة غنائية لمسرحية « فانى » تحمل اسم « نغم فى حياتى » حوّل فيها الفتاة

المارسيلية الى هناء التى تعمل سكرتيرة للمطرب المشهور ممدوح ، ويربط الحب بينها وبين شاب يسافر الى البرازيل للبحث عن عمل ، يتخلى عن هناء بعد أن حملت منه . وعندما يعلم ممدوح بما أصاب سكرتيرته يتزوجها وتعيش معه حياة سعيدة . وعندما يعود محسن ويحاول استمالة هناء فإنها ترفض ، ولاء منها لممدوح ويشعر أنها مازالت متعلقة بمحسن ، فيطلقها حتى يتمكن الطفل أن يعيش بين والديه .

* * *

أما مسرحية « السيد » لبير كورنّى . فقد تمت معالجتها فى السينما المصرية من خلال العديد من المستويات الدرامية . وإذا كانت الفتاة فى المسرحية الفرنسية قد وجدت نفسها صريعة التردد بين واجبها للانتقام لأبيها وبين عواطفها المشبوبة تجاه حبيبها .. وفى أثناء محاولة الانتقام تشعر بمزيد من الحب تجاه رود ريجو .. هذا الموضوع تكرر ، بأشكال متباينة فى « غرام وانتقام » و« دماء على النيل » و« العيال الطيبين » وهى معالجات تدور فى اطار معاصر ، وإن اختلفت الأماكن . ففى فيلم يوسف وهبى « غرام وانتقام » فإن المطربة أسمهان تتقرب من الرجل الذى قتل حبيبها سعيا لجذب اعترافه كقاتل . وفى اللحظة التى يتم فيها القبض على حبيبها تكون قد ادركت أنها أحبته فيصرعها هذا التضارب بين حبها وواجبها .. وأما نيازى مصطفى فى « دماء على النيل » فقد راح بأبطاله الى أعماق الصعيد كى يجعل من هند رستم أرملة تطارد هريدى للانتقام من رجل قتل زوجها .. والزوج هنا رجل خائن سبق أن تزوج من امرأة أخرى .

لذا فإن مبررات الانتقام تخف حدتها . وتقترب المرأة من خصمها اللدود . أما إمام فى « العيال الطيبين » فهو يسعى للانتقام من الفتاة صوفى لأن أباها طرد أباه من وظيفته .. وبينما هو يحاول الانتقام منها فإذا بها تقترب اليه وتقنعه ، كذبا ، أنه اعتدى عليها فى إحدى الليالى . حتى تتمكن من الزواج منه وتنصلح كل الأمور ..

* * *

وهناك نماذج أخرى عديدة عن الاقتباس من المسرح الفرنسى مثلما حدث فى فيلم « المتوحشة » لسمير سيف المقتبس عن مسرحية بنفس الاسم لجان آنوى . فها هى فتاة تعمل فى فرقة جوالة وتقدم الاستعراضات الراقصة . ثم تلتقى برجل هو سليل إحدى الأسر الثرية ، وهو مثقف عائد لتوه من اوروبا .. شخص مهذب ومرشح للعمل فى السلك الدبلوماسى . ولكن الواقع الاجتماعى يحول بينهما . فما يلبث الشاب أن يتعرض لمجموعة من الضغوط لارتباطه بها . وفى الفيلم المصرى تختار المرأة أن تموت بسبب طعنة وجهها زميل آخر الى حبيبها فتلقفتها نيابة عنه . وهذه المعالجة تختلف بالطبع عن مسرحية آنوى حين هجرت تيريز كل هذا العالم الذى يصعب أن تقترن به بكل ما يحمل من عفونة وتخلف ..

أما جلال الشرقاوى فقد قدم فى عام ١٩٦٣ أولى تجاربه السينمائية « أرملة وثلاث بنات » عن مسرحية « الغربان » لهنرى بيك . وهى أيضا مسرحية منشورة فى سلسلة المسرح العالمى ، حول رجل يعمل شريكا فى مؤسسة اقتصادية . وعندما يموت شريكه يسعى الى الورثة كى يبيعوه نصيبهم . الورثة هم أربعة أشخاص يتمثلون فى الأم الطيبة

وبنات ثلاث لكل منهن معاناتها وآلامها وطموحها . وتحاول الأم جاهدة أن تمنع الشر عن أسرتها ضد الغربان التى جاءت تنهش فى لحم بناتها بعد أن مات عائلها الأول . فهناك فتاة تزل . وأخرى تنهار . وثالثة تكاد ان تقع فريسة للشريك القديم .. وقد حاول الشرقاوى فى هذا الفيلم ان يبتعد عن الميلودراما الفاقعة. ولم يحقق الفيلم النجاح التجارى رغم أهميته كتجربة أولى لمخرج لم يتميز بعد ذلك فى أى من أفلامه اللاحقة .

وللمسرح الفرنسى أيضا نصيب كبير فى حالات الاقتباس . من « سوء تفاهم » كامى الى « ثمن الحرية » لروبليس ، ودكتور كنوك لجول رومان ومسرحيات عديدة لموليير منها « البرجوازى النبيل » التى وجدت الفرصة مرات عديدة على الشاشة المصرية . وكذلك « زواج فيجارو » لبومارشيه . ومسرحية « مهاجر برسبيان » لجورج شحادة .

أما السينما الفرنسية فلم يكن رصيدها فى الاقتباس بكبير مثلما حدث فى الرواية والمسرحية ، وباستثناء حالات قليلة فإن المصريين قد راحوا يستمدون أفلام الحركة الناطقة باللغة الفرنسية ويقدمونها المرة تلو الاخرى .. ويهمنا هنا أن نبدأ بالحديث عن فيلم « علاقة خطرة » لأنه يكشف عن علاقة كاتب السيناريو بالمصادر الأجنبية التى يستعين بها عند الكتابة. فقد راح مصطفى محرم كاتب السيناريو الى مصدرين مشهورين : الأول فيلم فرنسى لاندريه كايات يحمل عنوان « أخطار المهنة » عام ١٩٦٧ . أما الفيلم الثانى فهو « الإدانة » لبيتر جلنفيل الذى عرض فى مصر تحت عنوان « الطالبة والأستاذ » .

ولم يكن فيلم تيسير عبود بنفس الأهمية التى حظى بها أى الفيلمين . فقد جاء مملا مليئا بالتطويل ، وكأنه حاول أن يأخذ من الفيلمين أحسن ما فيهما ، فلم يوفق فى ذلك،ويدور فيلم كايات حول المدرس الملتزم الذى يتمسك بمبادئه ، ولكن إحدى تلميذاته الصغيرات تدعى أنه حاول إغرائها مما يوجه إليه تهمة الإغواء بقاصر . ورغم أن المدرس فى الفيلمين الأوربيين كان متزوجا . فإن بطل الفيلم العربى كان أعزب . ولذا فإن حالة إغواء المدرس كانت بدافع الزواج من قبل أم التلميذة التى تود أن تزوج ابنتها بأى ثمن ، ويتم اتهام المدرس أنه اغتصب التلميذة . إلا أنه عند التحقيق تم اكتشاف أن الفتاة فقدت عذريتها على يد مهندس زراعى متزوج . وفى النصف الثانى من الأحداث يهتم الفيلم بالمواقف الحرجة التى تعرض لها المدرس أما فيلم جلنفيل عقب اثبات براءته . فرغم أن المحكمة قد أبرأت ساحته . فإن المجتمع ظل على إدانته له .

أما الأفلام الأخرى المأخوذة عن مصادر فرنسية فهى ، كما أشرنا ، من أفلام الحركة . مثلما حدث فى فيلم « سلام يا صاحبى » لنادر جلال .. المأخوذ عن فيلم « بورسالينو » لجاك ديراى ولم يعتمد السيناريست ابراهيم الموجى فقط على الفيلم الفرنسى . بل اقتبس مشاهد عديدة من فيلم « حدث فى أمريكا » لسرجيو ليونى حول صعود صعلوكين من شوارع باريس الخلفية فى الثلاثينات ليتمكنا من أن يكونا على قمة النظام الاقتصادى . وقد جاءت السينما بعادل إمام وسعيد صالح ليجسدا دورىّ الان ديلون وجان بول بلموندو ويتعرفان فى أول الأمر فى ظروف غريبة . ثم ما يلبثا أن يتحولا الى



عادل إمام وسعيد صالح فى « سلام يا صاحبى » ١٩٨٥

جان بول بلموندو والان ديلون فى « بورسالينو» ١٩٧٠

صديقين حميمين. يواجهان عصابات عاتية فى سوق الخضار بالقاهرة . وهما يتنافسان تارة على امرأة .. ثم لا يلبث أحدهما أن يتركها للاخر رغم أنها تميل الى الصديق الأول .

أما الفيلم الثالث فهو « دعونى انتقم » لتيسير عبود ١٩٧٩ عن فيلم من إخراج دوتشيو تسارى حول الرجل – الان ديلون – الذى يسعى للانتقام من عصابة قتلت جميع أفراد أسرته أمام عينيه . واثناء محاولته الانتقام يتعرف على امرأة تسعى الى الاحتفاظ بكل ما لديها . وتدافع عنه ولكنه يلقى حتفه أثناء محاولته للمصالحة . وفى فيلم عبود استقال ضابط الشرطة محمود – حسين فهمى – من عمله حتى يتمكن من الانتقام من قتلة زوجته وإبنه ، ويسعى إلى النيل من الشنوانى الذى كان الرأس المدبر لقتل امرأته فيهرب من السجن بعد القبض عليه . ويلتقى بالشنوانى الذى يتعرف عليه فيوكل اليه بعض العمل من خلال نجوى التى تحبه وتسعى الى مساعدته والاحتفاظ أيضا به . وبعد ان يقوم الاثنان بسرقة بعض الذهب تحدث مواجهة بين محمود والشنوانى فيقتل كل منهما الآخر .

تلك هى أشهر حالات الاقتباس فى السينما المصرية من المصادر الفرنسية ، وكما رأينا فإن الأدب هو الأب غير الشرعى لهذه السينما وهو أدب كما رأينا محدود فى دائرة . معينة .. والجدير بالذكر ان الصلة بين هذه السينما وادب القرن العشرين من الرواية بصفة خاصة مقطوعة تماما .. سواء عن السينما أو عن الترجمة .. وتلك مسألة أخرى للنقاش لا محل لنا هنا لطرحها ..



الان ديلون فى « البنادق الكبيرة » ١٩٧٦



عادل ادهم ورشدى اباظة فى « دعنى انتقم » ١٩٧٨

الفصل الرابع

المصادر الإنجليزية في السينما المصرية



ويليام شكسبير هو المواطن العالمى الأول .. سواء فى عالم الأدب أو السينما .. فقد ترجمت مسرحياته الى كافة لغات الأرض المكتوبة .. وراح السينمائيون يقتبسون هذه المسرحيات أيضا فى كافة أقطاب الأرض .. وتجسدت شخصيات شكسبير فوق أخشاب المسرح العالمية . كما نقلتها السينما لينطق كل من هاملت والملك لير وعطيل بمئات اللغات . وقد تباينت هذه الأعمال ، من حيث اقترابها أو ابتعادها عن النص ، فى العديد من الدول والمعالجات السينمائية . ففى المسرح مثلا على المخرج الالتزام بالنص الشكسبيرى ، وألا يخرج عنه مهما كانت الأسباب .. أما فى السينما فالأمر يختلف .

وفى تاريخ السينما هناك أفلام قريبة للغاية من النصوص الشكسبيرية دون الالتزام الكامل بما كتبه شكسبير . فلا شك أن مجال العمل السينمائى يتيح له أن يضيف أو يحذف من هذا النص ما يشاء . ورغم الأعمال العديدة التى أخرجتها السينما عن شكسبير فإنه من الصعب ان نجد تقاربا واحدا بين أى من الأفلام المأخوذة عن « الملك لير » و« هاملت » و« ترويض النمرة » . وبين النصوص المسرحية .

وبصفة عامة يمكن القول أن هناك مخرجين تعاملوا مع المسرحيات الشكسبيرية بقدر كبير من المسئولية ، فحاولوا أن يطالوا هذه النصوص . وأن تجىء أفلامهم شامخة مثل النص المكتوب منذ أكثر من أربعمائة عام . ومن هؤلاء المخرجين فرانكو زيفيريللى واورسون

ويلز وكوزنتزوف . وقد التزم هؤلاء بالنص فى أحوال عديدة خاصة الحوار والجو التاريخى . والمكان والملابس . إلا أن مخرجين آخرين قد راحوا يحولون أعمال شكسبير الى نصوص عصرية تنز بالحداثة والمعاصرة .. والأخذ بمنطق أن حكايات شكسبير يمكن أن تنفع فى كل مجال وميدان وعصر .. خاصة حكاية الحب الدافئة بين « روميو وجوليت » .

أما عن علاقة السينما المصرية بنصوص ويليام شكسبير فهى لا تتغير كثيرا عن علاقتها بالمصادر المقتبس عنها فى السينما الأمريكية والأدب الفرنسى . حيث راح كتّاب السيناريو والمخرجون يختارون من نصوص الكاتب الانجليزى الحدوتة الملائمة للخط العام للسينما المصرية .. مثل حدوتة ترويض امرأة شرسة كى تصبح زوجة . أو علاقة حب مستحيلة بين شاب وفتاة يدور بين أهليهما صراع وعداء رهيب . أو عن الأبناء العاقين الذين يرثون الأب الثرى وهو على قيد الحياة .

وقد اختارت السينما المصرية من المصادر الشكسبيرية ما يتفق وهذه الحدوتة ..

فبينما اقتربت من « الملك لير » و« ترويض النمرة » و« روميو وجولييت » أكثر من مرة . فانها لم تقترب من نصوص عديدة للكاتب من أبرزها بالطبع « ماكبث » و« الليلة الثانية عشرة » وغيرها ..

فإذا اخترنا ان نتحدث عن « روميو وجولييت » فى البداية . فإن

المعالجات المصرية قد تباينت . فمن خلال أجواء الكوميديا الموسيقية صاغ محمد كريم أحداث فيلمه « ممنوع الحب » . وقد صبغ أجواء فيلمه بالكوميديا ولم يشأ أن يصرع بطليه من الشباب . بل أبقى على حياتهما .. وقام بتزويجهما وعاشا لينجبا البنين والبنات . بينما فى الافلام المأخوذة عن شكسبير ، فى النصوص الغير عربية ، فقد حرصت على أن يموت العاشقان كى يدفع الأهل جريرة كراهية بلا ثمن . كى يكون موت العشاق سببا فى إحداث التقارب بين الأسرتين ..

والصراع عند ويليام شكسبير دموى .. فهناك دماء منسالة بين أفراد الأسرتين . وقد اشترك روميو بنفسه فى إسالة هذا الدم عندما صرع ابن عم جولييت . وهو الشاب الذى يخطبها لنفسه ويجد فى روميو منافسا له . أما كمال سليم فقد قرر أن يصرع بطليه فى فيلمه « شهداء الغرام » ، إلا ان عبد العليم خطاب قد اختار جوا مقاربا لجو فيرونا فى القرون الوسطى .. وذلك عندما صور فيلمه « العلمين » فى منطقة البدو بالصحراء الغربية . وأرجع تسمية مدينة العلمين الى أن هناك شابا وفتاة تحابا فى ظروف اجتماعية مستحيلة . وأسمى كل من الفتاة والشاب بالعلمين .. وقد قام بدور البطولة كل من مديحة سالم وصلاح قابيل عام ١٩٦٥ . وعندما دفع الاثنان حياتهما دفنا فى مدينة حملت اسم « العلمين » فيما بعد .

وفيلم عبد العليم خطاب أقرب أفلام شكسبير الى النص الأدبى المكتوب . رغم أنه سقط فى زاوية النسيان ضمن أفلام مصرية عديدة . والحب هنا مستحيل محاط بالدموية . وبصراع الأسرات

والعداء القبلى .. وقد أدى المخرج دور والد جولييت المتصلب الذى يدفع حياة ابنته ثمنا لهذا الصلف ..

وعن « الملك لير » قدم أحمد ياسين فيلمه الأول « الملاعين » من بطولة فريد شوقى ، والملك لير هو الملك الانجليزى الذى تنازل عن سلطته وعرشه أثناء حياته من اجل ابنتيه .. وراح زوجى الفتاتين يؤلبان الابنتين ضد أبيهما .. وهذا الموضوع وجد صداه فى السينما والمسرح والمسلسلات التليفزيونية المصرية .. وفى فيلم أحمد ياسين رأينا آدم الاسناوى المقاول العصامى الذى لا يخلو من حدة فى الطباع . وقد أنجب ابنتين وولدا . دلل إحداهما . وقسا على الثانية لعصيان أمها بهيرة هانم الارستقراطية الأصل . وفى حين أنكر أبوته للولد الوحيد نبيل ، وعند إصابته بنوبة قلبية وجد نفسه فى حاجة الى الاعتراف ببنوة نبيل الذى أصبح محاميا من أجل أن يكون وارثا لأملاكه الواسعة . وفى نفس الوقت ليدفعه الى خوض صراع مع شركة شوكت . ولكن عندما يرفض الإبن إنكار صلته بأمه التى ربته . ويطالب أباه بالاعتراف بها . يلجأ الأب الى حرمانه من الميراث . ويكتب أملاكه لابنتيه مما ينتج عنه صراع بين كل منهما حول الميراث خاصة أثناء سفر الأب للعلاج بالخارج .

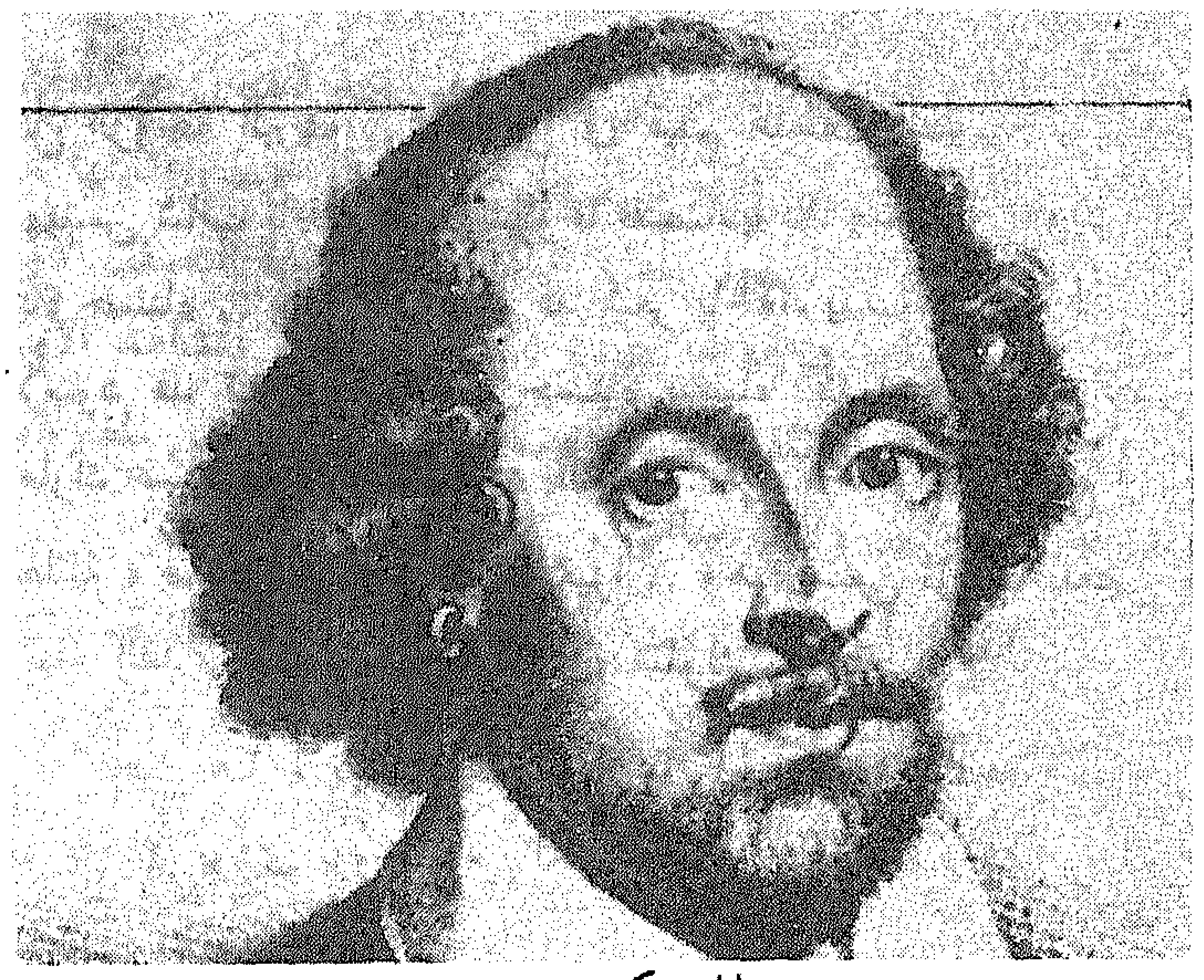
وعندما يعود الاب من السفر ، يفاجأ بالأوضاع المتقلبة . فالإبنة الكبرى أعادت أمها الى المنزل وانقلبت على زوجها وارتبطت بشاب عابث . أما الصغرى فلم تكن أفضل حالا . ويجد الاسناوى نفسه أمام العديد من الشخصيات التى تريد أن تنهشه حيا .. ثم ابنتاه وزوجاهما .. وزوجته السابقة .. ولكن ابنه نبيل هوالوحيد الذى

يقف الى جانبه .. ويشتد الصراع الى دماء تنتهى بالجميع نهاية مأسوية ..

هذا الفيلم كتبه عبد الحى اديب عام ١٩٧٧ .. وبعد ذلك بأربع سنوات قام فريد شوقى نفسه بكتابة معالجة أخرى هى « حكمت المحكمة » .. حيث تحول الملك الى قاضٍ ثرى على المعاش وأخرج الفيلم أحمد يحيى .. « ولير » هنا ليس له أبناء غير شرعيين .. بل هناك ابنتان .. الأولى إيناس متعلقة جدا بزوجها المحامى المتكاسل ، عادل الذى يسيطر عليها ويكاد يفقدها شخصيتها . أما الإبنة الصغرى فأكثر اتزانا فى حياتها . وأقل أحلاما . وبعد زواجها من ضابط بحرى يجد الاب نفسه يعانى من وحدة .. فيتزوج من ممرضة شابة ترعاه ويكون هذا سببا فى صراع المرأتين ضد الأب .. مما دفع بالأب أن يتنازل عن أمواله لابنتيه ..

أما مسرحية « عطيل » فقد وجدت طريقها مرتين الى السينما المصرية . الأولى أخرجها حسن رضا عام ١٩٥٩ تحت عنوان « المعلمة » . وفيه اهتم المخرج بإسقاط رجل من عرشه من خلال إثارة الشك فى قلبه .. وقد جسدت تحية كاريوكا دور ديدمونة التى تسكن حيا شعبيا ولا تتمتع بنقاء معروف عن المرأة القبرصية .. إلا أنها بنت بلد تتمتع بشهامة واضحة .

أما المعالجة الثانية فقد قدمها عاطف الطيب عام ١٩٨١ فى « الغيرة القاتلة » . وكلا الفيلمين المصريين لم يأخذا من شكسبير سوى حدوتة عن الغيرة .. وأن الغيرة تؤدى بالزواج الناجح أحيانا ، إلى



ويليام شكسبير



فريد شوقى وعماد حمدى فى « الملاعين » ١٩٧٨

قتل الزوجة البريئة .. وعطيل فى فيلم عاطف الطيب ليس سوى مهندس شاب ناجح يقيم مشروعا إقتصاديا ذا جدوى .. ويتزوج من فتاة حسناء .. واذا كان ياجو قد شعر بالحقد يدب فى قلبه لأن عطيل الأسود قد تزوج من فتاة حسناء بيضاء كديدمونة . وانتصر فى معارك عسكرية جاءت لبلاده بالنصر . فإن «مخلص» فى فيلم « الغيرة القاتلة » صديق لم يحقق نجاحا مميزا .. وهو يسعى الى أن ينغص حياة زميله القديم بأن يجعله يشك فى سلوك زوجته ..

وعطيل هنا لم يقتل ديدمونة .. بل أحس ، فى اللحظة الأخيرة ، أنه كاد أن يودى بزوجته من أجل مشاعر سوداء من قبل زميله الغير مخلص : مخلص ..

ولم تنتبه السينما المصرية الى أهمية الحالة النفسية التى أصابت عطيل بعد قتل حبيبة فؤاده بيده .. وقد راح الندم يدفع على لسان المغربى مجموعة من عبارات الندم والحسرة .

أما مسرحية « هاملت » فقد قدمت مرة واحدة فى السينما المصرية . حين أخرجها حسن حافظ فى فيلمه الأول « يمهل ولا يهمل » عام ١٩٧٧ . وأهم ما فى نص شكسبير هو الصراع الداخلى الذى يصيب الأمير الدنماركى من أجل الانتقام لأبيه . ووقوعه فريسة بين حبه لأبيه وواجبه نحو الانتقام من العم الذى اشترك فى قتل الأب .. والأم التى تزوجت شقيق زوجها. وبعد تمصير حكاية هاملت .. فإن الملك هنا يتحول ، مثلا ، الى تاجر ثرى .. وهاملت هنا سامى الذى يقع فى مأساة موت والده . فهو يعيش بين أمه

وزوجها . ويحب فتاة جميلة تدعى رباب هى إبنة لمسئول عن أملاك وزراعات والد رباب .. وتقول ايريس نظمى فى محيط حديثها عن الفيلم « ولكننا نفاجأ بظهور المعلم عباس،وحتى نهاية النصف الأول من الفيلم لا نعرف هويته أو دوره الدرامى . ففى المشاهد الأولى نراه عابرا كصديق لعائلة سامى . يضاف الى ذلك بعض المغازلات المكشوفة بينه وبين والدة سامى .

ويسود الفيلم أحداثا أو بمعنى أصح حوادث بين الشخصيات — إذ يتم استدراج والد سامى الى خارج منزله بواسطة عبد الصبور ، ثم ينهال عليه سائق العربة اللورى بأداة حادة تفقده صوابه ثم تفقده حياته . وتتأجج حمى الانتقام عند سامى الابن . فيترك عالم المشاركة الاجتماعية وحبه لرباب الى عالم آخر هو الانتقام من قاتل أبيه . وبعد البحث والتحرى يتصور أن عبد الصبور (والد حبيبته رباب) هو قاتل أبيه . ويفقد صوابه وتسوء علاقته برباب وبأسرتها ..

« يعرف هاملت المصرى أن عباس هو المدبر الأساسى لهذه الجرائم كى يتخلص من الأب ويستولى على ثروته . والأهم من ذلك يستولى على مخدعه وامرأته . ويحاول التخلص من سامى ، ولكنه لا يفلح فى ذلك ويكتشف تدبيره الأول لقتل أبيه واشتراكه فى عمليات التهريب فيقبض عليه فى النهاية » .

لقد حول الفيلم المصرى مأساة هاملت الى حدوتة بوليسية . وحرمه فى لغته العربية أن يطيح مرة واحدة بقتلة والده حين قرر أن يخرج عن عزلته التى صبغها لنفسه . وعن سقمه المعنوى .. ومأساة تردده ..

أما كوميديا « ترويض النمرة » فقد وجدت طريقها الى الشاشة المصرية أكثر من مرة . وذلك أيضا فى اطار عصرى .. وقد اختلفت المعالجات .. فكانت مزيجا بين نص شكسبير وإضافات جديدة من الكاتب المصرى . مثلما حدث فى فيلم « الزوجة السابعة » لابراهيم عمارة . إلا أن فطين عبد الوهاب اشار صراحة ان فيلمه « آه من حواء » عن مسرحية شكسبير .. وقد ناسبت المسرحية أجواء الكوميديا المصرية .. لأنه حتى وقت قريب فإن بعض الأسرات كانت تصر أن تتزوج الأخت الكبرى أولا . وعلى الصغرى أن تنتظر الى أن يجىء « العريس المناسب » لأختها . حتى وإن كانت شرسة .. أو صاحبة عاهة ..

والنمرة فى السينما دائما هى امرأة جميلة .. مثل اليزابيث تايلور ومديحة يسرى ومارى كوينى ولبنى عبد العزيز .. فهناك شراسة واضحة لا تتناسب مع ما تتمتع به من جمال . حتى إذا تم ترويضها بدت فعلا كم هى جميلة .. أما الرجل فهو عملاق دائما وجذاب وفكه يمكنه أن يتحمل شراسة المرأة التى ارتبط بها حتى يشهد عملية تحولها الى الجانب المعاكس . الأفضل بالطبع . وهو « رجل » صبور .. ويجيد العزف على أوتار المرأة التى أمامه لدرجة أنها تجرى اليه وتعلن عن كامل ولائها نحوه .. وفى مسرحية شكسبير ، وأيضا فى النص الفيلمى الذى أخرجه زيفيريللى ١٩٦٧ ، تقول كاترينا أن الزوج هو الزورق وهو الربان . وتأمر كلا من أختها وصديقتها أن تطيعا وتنصاعا لأوامر زوجيهما . وقد خلت الأفلام المصرية من

مثل هذا المشهد .. ففى فيلم فطين عبد الوهاب رأينا الاخت الصغرى ، تتحول ، دون داع الى فتاة شرسة بعد أن انقلبت أختها إلى مخلوق أفضل .

وهناك علاقة حميمة بين العديد من الإبداع الأدبى الانجليزى المكتوب فى القرن التاسع عشر وبين السينما المصرية . وقد أعجب حسين حلمى المهندس بروايتين كتبتهما الأختان برونتى .. الأولى هى « مرتفعات ويذرنج » لاميلى . والثانية « جين آير » لشارلوت .. والفيلم الأول أخرجه كمال الشيخ تحت عنوان « الغريب » ١٩٥٦ . وسعى الى نقل أجواء الريف الانجليزى الى جو ريفى مصرى بعيد تماما عن هذا الريف .. ومع هذا جاء الفيلم جيدا .. وقد وجد حسين حلمى نفسه أمام رواية طويلة تكفى لصناعة فيلمين مصريين فاكتفى بأحداث نصف الرواية . حتى تلك اللحظة التى تموت فيها كاترين بين ذراعى حبيبها هيثكليف .. أو بين ذراعى يحيى شاهين الغريب .. إلا أن إميلى برونتى قد راحت تروى بعد ذلك صراع الأجيال الجديدة خلال ما ترثه من الحقد القديم ..

وقد بدا فيلم كمال الشيخ متكاملا راقيا .. ولكن أجواء الصراع بدت غريبة . كأن نرى أن جلالا تنازل عن بيته الى غريمه لسبب بسيط . وهى أنه راهن عليه فى لعب القمار .. أما رواية « جين اير » فقد أخرجها حسين حلمى بنفسه عام ١٩٦١ تحت عنوان « هذا الرجل أحبه » . وفيه تتحول جين اير الى الفتاة التى خرجت لتوها من الملجأ واسمها صابرين . هذه الفتاة تنتقل الى منزل ريفى لتعمل

مدرسة لإبنة رجل يدعى فردريك . وتضطر أن تبقى هناك فترة لأن ليس لها مأوى آخر.. وفى هذا البيت تفاجىء بأجواء من الذعر والخوف . ويتحول فردريك الى مراد فى الفيلم العربى . وهو انسان يتسم بالقسوة والصلادة حتى مع إبنته الوحيدة . وبالرغم من المصاعب التى تلاقيها صابرين فى هذه الدار ، فإنها تنجح فى كسب ثقة مراد . وتنجح فى أن تحوله إلى مخلوق وديع يصرح لها أنه يحبها . ويطلب منها الزواج . ولكن البيت يبدو غريبًا من خلال اصوات تنتشر وسط الليل . وعند عقد الزواج يدخل خال صابرين ويعلن ان هذا الزواج باطل ، لأن مراد متزوج فى نفس الوقت من أخت صابرين التى لا تعرفها . والتى أصابها الجنون وتقيم فى إحدى غرف المنزل الكبير .. وفى لحظة تهاجم الزوجة المجنونة زوجها وتضربه . وتحرق الدار .. ويصاب مراد بالعمى وتبقى صابرين الى جواره بعد أن ماتت أختها .

ومن الواضح أن الكاتب – المخرج – قد وجد نفسه أمام مشكلة عندما راح يعالج مسألة زواج فردريك من جين اير .. ففى الديانة المسيحية . ممنوع الزواج بامرأتين . بينما نفس الحكاية مسموح بها فى الدين الاسلامى ولذا ابتدع فكرة أن تكون صابرين هى أخت الزوجة المجنونة وقد أضعف هذا من دراما الفيلم ..

ومن الأدب الانجليزى المكتوب فى القرن التاسع عشر قدمت السينما روايات لتشارلز ديكنز . ومسرحيات عن أوسكار وايلد . وكانت شخصية اوليفرتويست .. هى اكثر الشخصيات جاذبية ليس



الشقيقات برونتى « صورة نادرة »



ماجدة ويحيى شاهين فى « هذا الرجل أحبه » ١٩٦٠

فقط فى السينما المصرية . بل وفى كافة انحاء العالم . حول الطفل اليتيم ، أو طفل الخطيئة ، الذى يلتقطه رجال السوء ويحاولون الاستفادة منه فى العمليات الخارجة على القانون كالنشل والاحتيال .. حتى ينجح أخيرا فى العودة الى أسرته الحقيقية .. وهى دائما أسرة غنية .. وقد حولت السينما المصرية اوليفر الى فتاة صغيرة جسدتها فيروز فى فيلمين هما : « دهب » و« ياسمين » لأنور وجدى .. والفيلمان عبارة عن معالجة واحدة لرواية اوليفر تويست .. بمعنى أن الكاتب قد أخذ من الرواية جزءًا فى الفيلم الأول .. ثم أخذ جزءًا آخر فى الفيلم الثانى .. واستفاد الفيلم المصرى من اجواء الكوميديا الموسيقية واستبعد أن تكون الفتاة اللقيطة قد وقعت بين قوم أشرار . بل هم أبرار يدافعون عنها ويتولون تربيتها مثل الرجل الفقير الفونسو فى « دهب » . الذى يتولى تربيتها ويواجه فى النهاية بمشاكل مع الأب الحقيقى .. وهذا الفيلم بعيد كثيرا عن أوليفر تويست إلا فى النذر اليسير مثل العثور على طفلة أمام مسجد .. أما ياسمين فهى إبنة لرجل يجب إنجاب البنات وقد وضعها أيضا أمام المسجد حيث عثر عليها نفس الرجل ، تقريبا ، الفونسو .. وفى النهاية عادت الى اسرتها الحقيقية .. وهناك ايضا شبه اقتباس من حدوتة « اوليفر » فى فيلم « جعلونى مجرما » لعاطف سالم .. كذلك حول أشرف فهمى اوليفر إلى فتاة صغيرة فى فيلم « بص شوف سكر بتعمل إيه » عام ١٩٧٥ . وهو أقرب الأفلام جميعا الى رواية تشارلز ديكنز فالصغيرة هنا تسقط وسط عصابة من الأشرار يعلمونها النشل والاحتيال والرقص حتى تكون بالنسبة لهم مصدر ثروة . وفى النهاية تتمكن من العودة الى أهلها الحقيقيين .

أما عن مسرح اوسكار وايلد فقد قدم حلمى حليم فيلمه « فتى أحلامى » عن مسرحية « أهمية أن يكون الانسان جادا » عام ١٩٥٨ . ثم قدم حسن رمزى مسرحية « مروحة الليدى وندرمير » تحت عنوان « امرأتان » عام ١٩٧٥ . وهناك إضافات عديدة على النص المسرحى الذى كتبه وايلد. كما أن هناك استعراضات غنائية غير موجودة فى المسرحية . ويقول مجدى فهمى أن « سيناريو الفيلم فيه اجتهاد واضح ، أى أنه عمل حاول المشتركون فيه بجهد طاقاتهم أن يجىء جيدا ، فكانت النتيجة أنه أصبح متعنتا وعيبه الأول عندى ، أنه يفصل قصة الام والابنة تماما . أى أن هدى عندما تكبر ، تظل حتى الربع الأخير من الفيلم بعيدة عن العيون ، ثم تفاجأ بأبطال كثيرين يدخلون مسرح الأحداث دفعة واحدة » .

والفيلم يدور حول الأم التى تنفصل عن زوجها لفضيحة أخلاقية هى منها براء . ولا تراه إلا بعد أن تمر بها السنون وتكون الإبنة قد كبرت .وعندما تلتقى الأم بإبنتها تحس أنها قد ترتكب غلطتها مع زوجها إلا أن الإبنة ، التى لا تعرف حقيقة أمها ، تتهم أمها بمحاولة اقتناص كل رجل .. وحين تكاد الإبنة أن تقع فى المحظور تنسى مروحة أهداها لها زوجها فى عيد ميلادها .. وخوفا من ان تطال الفضيحة الإبنة فإن الأم تنسب ملكية المروحة الى نفسها .. ويكون هذا الحادث سببا فى تقارب الاثنين .. وعلى كل فالمشاهد لفيلم حسن رمزى والقارىء لمسرحية وايلد يتأكد من جديد ان السينما المصرية تأخذ الحدوتة وتقوم بتفصيل عشرات الحكايات حولها ..

أما الكاتبة مارى ستيوارت فهى معروفة لقراء روايات الجيب العالمية . وقد اقتبس بركات فيلمه « الزائرة » التى أنتج بين لبنان والقاهرة ١٩٧٢ عن رواية لمارى ستيوارت نشرت فى سلسلة روايات عالمية فى النصف الثانى من الستينات تحت عنوان « شجرة اللبلاب » . وتدور أحداث الرواية فى الريف الانجليزى حول امرأة تعود الى الضيعة التى يمتلكها عمها لتظهر فى الوقت المناسب قبل أن يقع العم ضحية لأقاربه الأشرار الذين يريدون أن يستولوا على ثروته .. وتنتحل اسم جديد ، وتدخل البيت مرة أخرى بخدعة أنها الإبنة التى عادت .. بالاتفاق مع الأقارب الأشرار .. وتنجح فى أن تكشف شرور الأقارب الى العم ، ثم تكشف نفسها أمام خصومها .. ولم يخرج فيلم بركات كثيرا عن الرواية المقروءة .. سوى أنه حاول أن يعطى مساحة درامية أطول للحبيب الذى يسكن فى ناحية الضيعة .. وقد جاء تصوير الجبال اللبنانية مناسبا أكثر من تصويره فى أجواء الريف المصرى ، وذلك فيما يتعلق بعامل الاتساع ، والفيلم عبارة عن قراءة سينمائية كاملة للرواية .

هذه هى نماذج من المصادر الأدبية الانجليزية بالسينما المصرية .. سواء الروايات أو المسرحيات ومثلما حدث فى فرنسا . فإن السينما المصرية قد ارتبطت بالأدب الأنجليزى أكثر من ارتباطها بالسينما .. إلا فى نماذج قليلة ، ويهمنا أن نبدأ بفيلم « غرباء فى المنزل » من إخراج تشارلز روف عام ١٩٦٧ . وقام ببطولته بوبى دارن وجيمس ماسون وجيرالدين شابلن .. والفيلم الانجليزى مأخوذ عن رواية فرنسية للكاتب المعروف جورج سيمنون .. وهذه الرواية ترجمت

الى اللغة العربية ضمن الروايات العالمية . كما ظهرت أيضا فى السينما الفرنسية . ولا نعرف بالضبط إلى أى المصادر رجع نادر جلال عام ١٩٧١ وهو يخرج فيلم «شباب يحترق» ، وعلى كل فان الفيلم الإنجليزى يهتم بالمعاناة التى يواجهها أب - جيمس ماسون - وجد ابنته فى مأزق حرج اتهمت فى جريمة قتل تمت بالمنزل الذى منحه إياها كى تستقبل أصدقاءها .. وفى إحدى الحفلات الماجنة يُقتل صديق .. وتتهم الإبنة بارتكاب الجريمة .. أما الفيلم الذى أخرجه نادر جلال « شباب يحترق » فقد جعل من نادية بريئة منذ البداية . فهى تخفى يوما زوج زميلتها الذى يحاول الاعتداء عليها فتطعنه بسكين ويقبض عليها .. إلا أن الاب المحامى - محمود المليجى - يتمكن من الدفاع عن ابنته وإثبات براءتها ..

وعن السينما الانجليزية أيضا قدم نادر جلال فيلمه « الندم » عام ١٩٧٥ . اقتبس فيصل ندا هذا الفيلم عن فيلم بريطانى يدعى «دوليسما» . وكان اسمه التجارى الذى عرض به فى مصر هو « العجوز والمراهقة» بطولة جون مايلز حيث أدى دور رجل عجوز . يتمتع ببخل شديد ويحب فتاة صغيرة فى القرية التى يسكن فيها . ويعيش هذا العجوز وحده . وعندما تدخل الفتاة بيت العجوز لأول مرة تجده يفتقد إلى النظام والترتيب . فتغير من حياته .. مما يدفعه أكثر للارتباط بها .. لكنه يفاجىء أن هناك رجلا آخر فى حياتها . هو شاب صغير مثلها . ويحس بها تميل اليه . وعندما تحس الفتاة ان العجوز يحتاجها اكثر من الشاب تقرر أن تهجر صديقها، وأن تعود

إلى العجوز لكن هذا الأخير يكون قد قرر أن يقتل منافسه ببندقيته . ويفعل .

وفى الفيلم المصرى جسد فريد شوقى نفس الدور الذى جسده جون مايلز .. وقد غيرت الفتاة نورا كثيرا من حياة منصور . لكنها تحب مهندس الشركة وتتمنى أن تتزوجه فيقرر العجوز أن يقف لهذه العلاقة بالمرصاد ..

ومن الأفلام الانجليزية أيضا حكاية « مدرسة المشاغبين » . وهو الاسم التجارى للفيلم الذى قام ببطولته سيدنى بواتييه عام ١٩٦٧ من أخراج بيتر جلنفيل . والمدرس فى هذا الفيلم زنجى . يتمكن من تهذيب فصل بأكمله يتكون من بنات وشباب فى سن المراهقة المتقدمة . وينجح المدرس فى تغيير عقلية تلاميذه .. من أجل الاستعداد لاستقبال تلاميذ الدفعة الجديدة .. وغير خفى عن الأنظار أن الكاتب المسرحى على سالم قد اقتبس هذا الفيلم بإسمه التجارى فى مسرحية مشهورة جعل من التلاميذ المشاغبين خمسة لا أكثر .. وهى فكرة غير مستساغة الا فى المسرح .. وعندما أراد حسام الدين مصطفى اقتباس نفس الفكرة واعتمد على نجاح المسرحية واستند الى ما كتبه على سالم أكثر .. تحول المدرس الى مدرسة جميلة حسناء - ميرفت أمين - ترتدى المينى جيب .. وتقوم بالتدريس لطلاب أكبر منها فى السن والشكل . وشتان بين القيم التى علمها بواتييه لتلاميذه وبين حالات التهريج الغير مبررة فى الفيلم المصرى .

وفى فيلم « الشاهد » ١٩٦٨ الذى قام ببطولته الطفل مارك ليستر

رأينا غلاما صغيرًا اعتاد الكذب على الآخرين فلم يعد هناك أحد يصدقه . وعندما شاهد يوما جريمة قتل حقيقية راح يحاول ان ينقل وقائعها الى القريبين منه . لكن أحدا لم يصدقه .. واستغل المجرمون هذه السمة ، وراحوا يطاردونه وسط الاحتفالات المهرجانية فى المدينة .. وعندما تتطور الأمور يقف الجد - ليونيل جيفرز - فى الوقت المناسب بجانب حفيده ومساعدته .

وقد التقط حلمى حليم خيوط هذاالفيلم فراح يقدمه فى فيلم « غرام تلميذة » عام ١٩٧٢ وحوّل الشاهد الى تلميذة - نجلاء فتحى - تدعى ضحى تشاهد جارتها فردوس تقتل رجلا بمساعدة أحد أصدقائها .. ويستوليان على حقيبُة مليئة بالنقود . وتروح ضحى تروى الحكاية لكل من يعرفها ، وخاصة خطيبها - أحمد رمزى - فلا يصدقها أحد . لأن الجميع يعلم أنها مريضة بالكذب .. وعندما يختلف توفيق وعشيقته حول نصيب كل منهما فى الغنيمة يتشاجران فيقتلها وتشاهده الفتاة من جديد .. فيبدأ فى مطاردتها .. وهنا تتضح الحقيقة . خاصة أن أحمد خطيبها يقرر أن يتدخل لكشف الحقيقة .

وبصفة عامة فإن الأفلام الانجليزية اقل شعبية فى مصر من الادب البريطانى .. وقد راح البعض يقتبس القليل من هذه الأفلام مثلما فعل فاضل صالح عام ١٩٨٣ عندما اقتبس فيلمه « البرنس »عن فيلم كان قد عرض قبل ذلك بأربع وثلاثين سنة تحت عنوان « ناس طيبون وحفل تتويج » أخرجه روبرت هامر عام ١٩٤٩ وقام فيه الك جينس بتجسيد العديد من الشخصيات . أما فيلم « الأبالسة » لعلى عبد

الخالق ١٩٧٧ فهو قريب من موضوعه فى فيلم كاوبوى انجليزى قام ببطولته ديرك بوجارد تحت عنوان « المغنى لا الأغنية » عام ١٩٦٣ .. ومن أجل نقل جو الغرب . والصراع بين الدين والسلطة فى الفيلم الانجليزى نقل الفيلم العربى أجواء إحدى المدن الساحلية القريبة من دمياط .

الفصل الخامس



لم يعرف القارىء العربى الأدب الروسى المكتوب فى الاتحاد السوفيتى إبان القرن التاسع عشر سوى من مصادره الفرنسية غالبا والانجليزية .. وقد عُرف أدباء هذه الفترة بارتباطهم بالثقافة الفرنسية بشكل محدد مثل دوستويفسكى و« تولستوى » وتورجنيف ، وتشيكوف وجوجول ، وبوشكين ، وليرمنتوف .

وفيما يتعلق بالمصادر الروسية فى السينما المصرية . فإن هذه السينما قد تعاملت فى المقام الأول مع كل من تولستوى . ودوستويفسكى . ثم جاء تشيكوف فى المقام الثانى .. ولذا فإن المصادر السينمائية القادمة من الشمال هى فى الغالب روسية تنتمى الى القرن الماضى منها الى القرن الحالى .. ولم يحدث هذا فى السينما العربية فقط . بل حدث فى جميع أنحاء العالم . فالسينما الأمريكية ، والفرنسية ، قد قدمت أعمال تولستوى ودوستويفسكى وبوشكين وجوجول أكثر من مرة ، بينما تجاهلت كافة كتاب الرواية السوفيتية فى القرن العشرين . عدا رواية « دكتور زيفاجو » لاسباب معروفة ..

وقد اهتمت السينما المصرية بروايتين لا أكثر للكاتب ليوتولستوى هما « آنا كارنينا » ثم « البعث » . وهما من الروايات الهامة .. لكن السينما المصرية اختارتهما لما فيهما من أجواء تراجيدية تتناسب مع موضوعات الأفلام التى تقدمها هذه السينما .. فرواية « آنا كارنينا »

أصبحت الدجاجة التى تبيض ذهبا لصناع السينما فى العالم . وقدمتها السينما العالمية أكثر من ثلاث عشرة مرة فى كل من المانيا والهند والولايات المتحدة وايطاليا وبريطانيا والأرجنتين والاتحاد السوفيتى ومصر .

ويعتبر فيلم « نهر الحب » لعز الدين ذوالفقار عملا جيدا قياسا الى الأفلام التى أخرجت عن هذه الرواية . وقد سعى المخرج الى الاستفادة من أجوائها الرومانسية ... فقام بتغيير الكثير من احداثها بشكل يرضى المتفرج المصرى . فهناك رجل سياسى متزمت فى حياته الخاصة وملتزم . تزوج من امرأة تصغره فى السن . وهو لا يعامل زوجته بقسوة .. ولكن فى حدود ما تمليه عليه وظيفته ، ومكانته الاجتماعية . وتلتقى المرأة مصادفة بضابط شاب يملى عليها عواطفه الحارة . فتتردد فى أول الأمر ثم ما تلبث ان تنصاع لمشاعرها . وتندفع إلى الضابط بكل جوارحها لدرجة أنها توافق أن تهجر أسرتها وبيتها من أجل الزواج من الضابط الذى لا يلبث أن يموت فى الحرب . وتعود الى زوجها طالبة رؤية ابنها . ولكنه يرفض . وعند العودة يصطدم القطار بسيارتها فتموت .

والأرجح أن عز الدين ذوالفقار قد استعان بالرواية التى كتبها تولستوى . ورجع الى الفيلم الذى أخرجه كلارنس براون لجريتا جاربو عام ١٩٣٥ . والى الفيلم الذى اخرجه جوليان دوفيفيه بطولة فيفيان لى فى بريطانيا ١٩٤٨ .. وهناك اختلافات بين فيلم ذوالفقار وكل النصوص المأخوذة من رواية تولستوى . فالضابط فرونسكى

فى الرواية هو زير نساء يحاول أن يجرب حظه مع احدى الزوجات التعيسات ، فيلهو بها ويجعلها تهجر بيتها وابنها ولكنه ما يلبث أن يهجرها . وعندما تهجر آنا كارنينا هذا البيت ترحل الى موسكو مع عشيقها،وتنفجر فيما بينهما المشاكل فتنتحر بأن تلقى نفسها تحت عجلات القطار . أما الضابط عند عز الدين ذوالفقار فهو رجل رومانسى يمر بتجربة حبه الأولى . وتبارك الأم هذه العلاقة .. وهو يدفع حياته ثمنا لنداء الوطن . وقد جاء الموت فى الفيلم المصرى بشكل قدرى . فالزوجة تحلم دوما إنها سوف تموت فى سيارتها التى تتعطل عند المزلقان فيدفع القطار سيارتها . هذا الحل تراه الزوجة قبل أن تقابل الضابط بسنوات . بل قبل أن تتزوج .. وهذا الحلم يتحقق بنفس الصورة التى تمت اثناء كافة كوابيسها .

وإذا كان « نهر الحب » قد حاول أن يطال رواية تولستوى . فإن كافة الأفلام التى أخذت عن « البعث » لم تقترب من المعنى السامى عند الكاتب الروسى . حيث تنبهت السينما المصرية الى جزئيات من هذه الرواية فى أفلام ثلاثة هى : « ظلمونى الحبايب » لحلمى رفلة عام ١٩٥٣ . و« دلال المصرية » لحسن الإمام ١٩٦٨ . و« أشياء ضد القانون » لأحمد ياسين عام ١٩٨٢ .

وفى الرواية صور الكاتب بطله ديمترى شابا ارستقراطيا يحمل لقب الإمارة . وقد بدأ حياته مثاليا . ثم جرفته التعاسة وسط المجتمع إلى أن تظهر كاتيوشا فتعتبر بالنسبة له أشبه بجرس إنذار . فبعد أن أخطأت معه فى تجربة عابرة أثناء زيارة لقريبتها التى تعيش معها ، تحمل منه . وتهرب من قريتها وتتهم بقتل تاجر فى سيبريا . ويحكم عليها

خطأ بالأشغال الشاقة . وكان ديمترى هو أحد المحلفين فى هذه القضية ، مصادفة ، فيقرر الذهاب وراءها راغبا فى الزواج منها كى يكفر عن خطيئته . وأثناء رحلته الى سيبريا ، وراءها ، يمر بحالة من الخلاص تطهره من جميع أدرانه وتكون بمثابة بعثا جديدا له وللفتاة .

وقد اختار حلمى رفلة من هذه الرواية الحدوتة التى تتعلق بابن الذوات الذى يفاجىء يوما أن المتهمة التى تقف أمامه ليست سوى حبيبته القديمة التى حملت منه سفاحا . فيقرر الدفاع عنها .وتبرئتها ، ثم الزواج منها .. أما حسن الامام فقد صور الفتاة الريفية يتيمة الأبوين ، نشأت بين أسرة فى زمن ما قبل ثورة يوليو . حيث الترف والمجون ، كما يرى الفيلم ، ووقعت فى حب أحد أبناء الأسر الإقطاعية . وفى دوامة هذا الحب تفقد عذريتها وحبيبها الذى تخلى عنها ، وتنكر لها حتى أنها هاجرت الى القاهرة لتخدم فى البيوت وينتهى بها الحال الى أن تحترف الدعارة – كما جاء فى ملخص الفيلم – تحت اسم جديد هو دلال . وأثناء حياتها الجديدة تحدث جريمة مروعة تكون هى أول من يتهم فيها . وتساق إلى المحاكمة ويشاء القدر أن يكون القاضى هو الذئب الذى كان حبيبها فى يوم من الأيام . وأثناء المحاكمة يستيقظ ضميره ويعرض عليها الزواج ولكنها ترفض عرضه لأنه تغير عن الشخص الذى أحبته فيما قبل .. وعندما يعلن أنه لا يزال نفس الشخص تقبل الاقتران به .. وقد امتلأ فيلم حسن الإمام بجو خاص عن الراقصات والدعارة مثلما فعل مع عشرات الراقصات . ولم تكن دلال المصرية إلا صورة مكملة لشفيقة القبطية وامتثال وبمبة كشر ولكن فى إطار من حدوتة العم تولستوى .

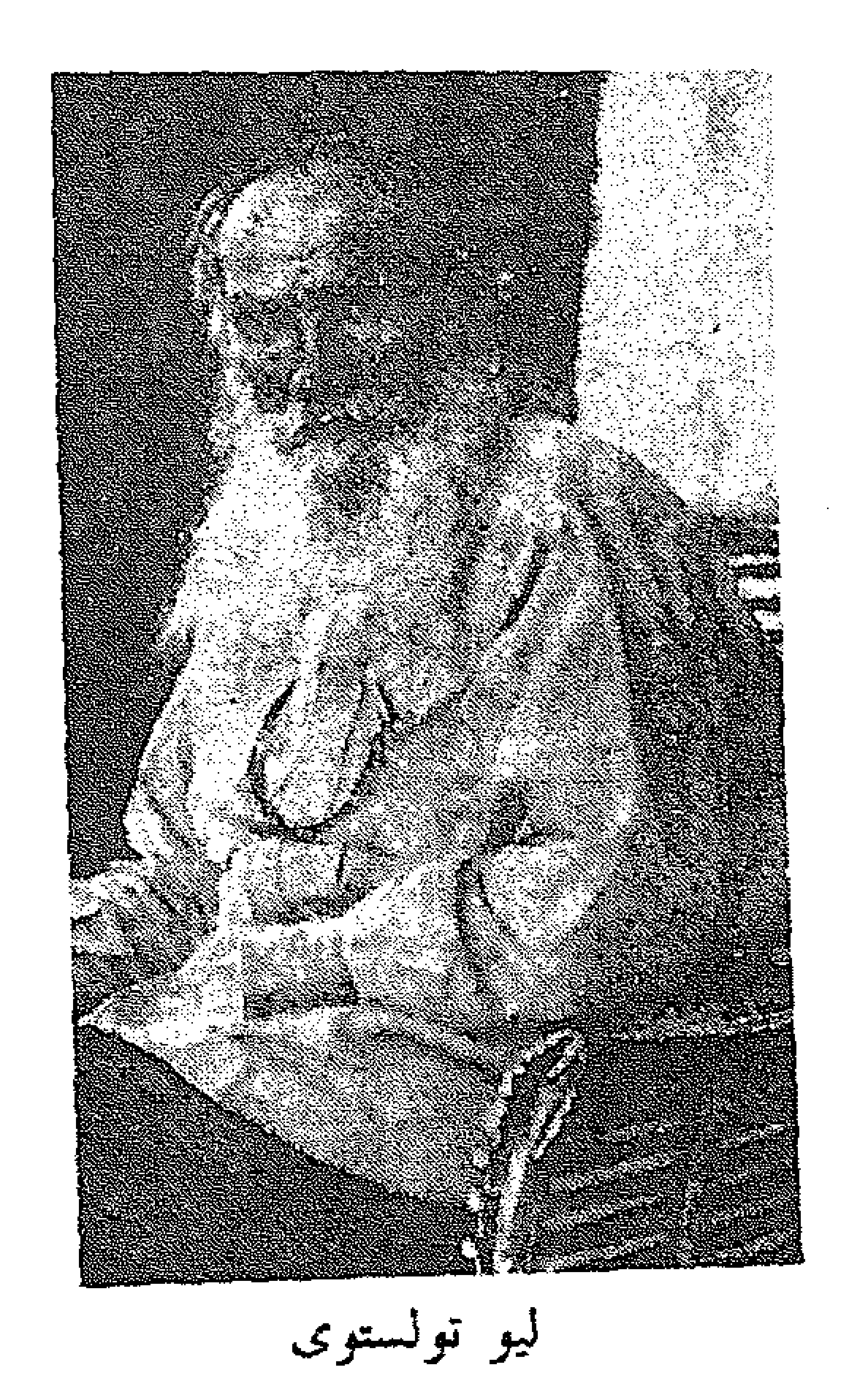
أما أحمد ياسين فقد أخرج الرواية بما يناسب جو الثمانينات . فرؤوف طالب الحقوق يحب جارته ازهار التى تتورط معه فى علاقتهما . ويعاهدها على الزواج . ويضيف مصطفى محرم كاتب السيناريو شخصيات جديدة مثل الدكتور راشد أستاذ رؤوف فى الجامعة الذى يقوم بتشجيعه حتى يصل الى مركز كبير فى عمله بعد تخرجه . ويتخلى رؤوف عن أزهار ويتزوج سهام إبنة راشد رغم الفارق الاجتماعى بينهما . أما أزهار فتهرب عندما يجبرها ولدها على الزواج . وتقابل على زغلول القواد الذى يتزوجها دون أن تعلم ويرغمها على العمل معه . ويتم القبض على المرأة فى قضية دعارة . ويفاجىء بها رؤوف الذى يقوم بالتحقيق فى القضية . ويقرر مساعدتها ويستغل منصبه فيضغط على زغلول ويجعله يطلقها . وينشغل رؤوف عن عمله ومنزله ويؤجر لأزهار منزلا خاصا بها . وينفصل عن زوجته . ويستقيل من عمله ويتفرغ لأزهار التى يتزوج منها بعد أن عمل محاميا .. ويتفق راشد مع زغلول على تلفيق تهمة مزاولة أزهار للدعارة فى منزلها انتقاما من رؤوف . وتنجح خطته ويتم القبض على أزهار .

وقد تعمدنا أن نروى وقائع كل الأعمال الأربعة كى نكشف أبعاد المنظور العربى لأى مصدر أجنبى ، فالجدير بالذكر أن فيلمىّ حسن الإمام وأحمد ياسين قد أشارا إلى المصدر الأساسى للفيلم . ومع هذا لم يأخذا منه سوى القشور .

* * *



فريد شوقي وصباح وعماد حمدى فى « ظلمونى الحبايب » عام ١٩٥٨


ليو تولستوى

الكاتب الثانى هو فيدورد دوستويفسكى . وهو كاتب ذو مذاق خاص فى السينما ، حيث تنبهت السينما الى أهمية أفلامه فأخرجت فى كل الولايات المتحدة وفرنسا وايطاليا والاتحاد السوفيتى . ومن بين هذه الأفلام « الأخوة كارامازوف » لريتشارد بروكس عام ١٩٥٨ . و« الليالى البيضاء » لفيسكونتى عام ١٩٥٧ . و« الأبلة » لجورج لامبان عام ١٩٤٧ . وفى مصر مر المخرج حسام الدين مصطفى بحالة إنجاب دوستويفسكية فى منتصف السبعينات حيث أخرج ثلاثة من أفلامه دفعة واحدة بالاضافة الى مسلسل تليفزيونى طويل عن رواية « مذلون مهانون » .

أول هذه الافلام هو « الأخوة الأعداء » عن « الأخوة كارامازوف » ، وهى رواية وجدت العديد من الطبعات والترجمات الى اللغة العربية أكثرها مترجم عن اللغة الفرنسية . ويؤكد مجدى فهمى أن الفيلم الذى أخرجه حسام الدين مصطفى قد اعتمد فى المقام الأول على الفيلم الذى اخرجه بروكس أكثر من الاعتماد على رواية « دوستويفسكى » ، لكنه يروح ويقول ان الاقتباس « من الفيلم أو من الكتاب لا ينكره اصحابه . والاعتراف بمجهودهم لا ننكره نحن . فالقصة احتفظت بخلافات أسرة تشطرها سكين الأب اللاهى . والعابث ، الذى يغرق نفسه فى حمأة المتعة الحسية » .

وإذا كان بروكس والمخرج السوفيتى ايفان بربيف قد احتفظا بالأجواء الروسية فى الفيلمين اللذين تم إخراجها عن الرواية . فإن عملية تمصير كاملة قد تمت ، كالعادة لشخصيات وأحداث دوستويفسكى . حيث تحول الأخوة كارامازوف الى أبناء القرمانى ..

وهذا القرمانى هو الأب الأكبر الذى مات مقتولا . وجدوا رأسه محطما بآلة صلبة ، ووجهه ملطخا بالدماء . واتجه البحث عن القاتل بين أبنائه الأربعة : أولهم توفيق – ديمترى – الشاب الضائع الذى لم يكمل طيلة حياته عملا واحدا جيدا . وكان دائم المواجهة مع أبيه . فقد حرمه الأب من حقه فى ميراث أمه . ثم نافسه على قلب امرأة تملك منه جسدا وحسا . أما الأخ الثانى فهو شوقى . الكاتب الذى ضل الطريق الى الله . أنه يقف على شفا الهاوية . ويكتب مقالات أدبية من منطلق« اذا لم يكن الله موجودا فإن كل شىء مباح » .. أما الأخ الثالث فهو حمزة . الذى تأثر كثيرا بأخيه وهو ابن غير شرعى للأب .. وقد أصبح أداة جيدة فى أفكار أخيه المؤلف ..

أما الأخ الرابع فهو أحمد . الإنسان الملتزم الذى يعمل مدرسا . ويشكل الاعتدال فى وسط هذه الأطراف . وتشير القرائن أن توفيق هو القاتل .. ويتم القبض عليه .. ويتعاطف الكثيرون مع توفيق فمنهم لولا حبيبته التى تركت الأب من أجل ابنه .. ومنهم الأخ أحمد . ثم يحدث تحول لدى الكاتب الذى يعبر عن إيمانه بالله من خلال معاناة أخيه .. « الله يعرف أنه برىء » إذن فقد اصبح الله موجودا .. ولم يعد كل شىء مباح ..

والقاتل الحقيقى هو الأخ الذى أصابه صرع .. الإبن غير الشرعى حمزة .. وفى الفيلم الذى أخرجه بروكس استكمل المخرج رحلة إدانة ديمترى بعد أن حكم عليه بالنفى والسجن فى سيبريا . وتقرر حبيبته الرحيل معه . ثم يساعده أخوته فى الهرب قبل أن يصل الى منفاه ..

وأعتقد أنه رغم الانتقادات التى وجهت الى الفيلم . فإن حسام الدين مصطفى قد حاول أن يصنع عملا له قيمته . وهو فى رأيى أفضل من أعمال كثيرة اقتبستها وشوهت السينما صورتها . وخاصة أن الفيلم لا ينزع الى تقديم الرواية فصلا فصلا وإنما يتخذ من الرواية وفلسفتها منطلقا لتصوير فيلم يصور حيرة الشباب والمجتمع فى منتصف السبعينات .

أما رواية « الجريمة والعقاب » فرغم أنها أكثر صلاحية للسينما فإن الأفلام التى ظهرت مقتبسة عنها فى السينما العالمية والمصرية أقل أهمية وشهرة من مثيلتها المأخوذة عن « الأخوة كارمازوف » . فقد أخرجتها السينما الأمريكية مرتين . الأولى فى عام ١٩٣٥ من إخراج يوسف فون سترنبرج . والثانية فى عام ١٩٥٩ من إخراج دنيس ساندروز . وفى فرنسا أخرجها جورج لامبان – الذى تخصص فى اخراج روايات دوستويفسكى للسينما الفرنسية – فى فيلم من بطولة جان جابان وروبير هوسين . وفى نفس الفترة تقريبا أى عام ١٩٥٧ قدمها المخرج ابراهيم عمارة فى فيلم يحمل نفس العنوان من بطولة ماجدة وشكرى سرحان وزهرة العلا . وفى عام ١٩٧٦ ، قدمها حسام الدين مصطفى تحت عنوان « سونيا والمجنون » .

وقد رجع الفيلم – الذى كتبه محمود دياب – الى أجواء الأربعينات فى القاهرة من خلال طالب فقير يدعى مختار المنزلاوى . يدرس القانون . يؤمن بقدرة الانسان السوبرمانية فى كسر الحواجز . وتحطيم القوانين الوضيعة . وهو يتعرف على فتاة تدعى سونيا تتاجر فى عرضها . أبوها رجل تائه دائما فى خمرته وقد قرر أن يتجاهل



ماريا شل ويول برايثر فى « الأخوان كارمازوف » ١٩٥٨



يحيى شاهين ومحى اسماعيل فى « الأخوة الأعداء » ١٩٧٥

الصغار الذين أنجبهم . وعلى سونيا أن تقوم بالمهمة .. وأن تحمل المسئولية .

ومختار واقع بين عدة فكاك ، منها الفتاة التى تعاطف مع ظروفها . والمرابية التى تستغل حاجة الآخرين فيقرر أن يقتلها . وبعد الجريمة تدور مباراة بين مختار وضابط الشرطة الذى يسعى لجعله يعترف بجريمته .. وفى النهاية يقرر أن يعترف ويذهب الى مصيره .. وقد وقف فيلم حسام أيضا عند جزء من أحداث الرواية . ولم يشأ أن يستكمل رحلة الخلاص والعقاب التى عاشها راسكولنيكوف فى سجنه قبل أن يعود الى سونيا بعد سنوات تغيرت فيها شخصيته وتجربته ووجدها فى انتظاره ..

ومن الصعب تحويل رواية دوستويفسكى الى فيلم لكثرة الحوار الداخلى وكثرة النماذج البشرية التى تحفل بها . وقد استغل الفيلم المصرى التيمة الرئيسية للرواية ووضعها فى اطار فيلمى ، ومن جديد حاول حسام الدين مصطفى ان يقف شامخا مثل النص الادبى الذى يتعامل معه . ولكن لكل من دوستويفسكى ولحسام عالمه الخاص المنفصل .

ويقول عبد المنعم سعد فى كتابه « السينما المصرية فى موسم » أن دوستويفسكى قد صور حالة الانهيار الكامل للمجتمع الروسى . فيقدم أبطاله وهم يسعون الى إقامة علاقات جديدة . ومن ثم يطلق على واقعية دوستويفسكى بالواقعية التجريبية . وهو يرى ان « الواقع الاجتماعى الذى قدمه المخرج ، يتمثل فى فلسفته للواقع ، وفى اختياره

للمربية ككائن اجتماعى تمثل شرور المجتمع . والبعد السيكولوجى الذى تراه فى الصراع بين مختار وواقع المجتمع الذى يعيش فيه ، والذى بدأ يتحداه منذ البداية وصولا الى احداث التغيير،ثم البعد العاطفى بين مختار وسونيا وعلاقة الحب بينهما ، دون ان يتجاوزها الى استغلال الجنس كوسيلة لإغراء الجماهير » .

أما الرواية الدوستويفسكية الثالثة « الممسوسون » فهى أقل حظا فى السينما ، إلا أن أندريه فايدا قدمها فى عام ١٩٨٧ فى فيلم هام من إنتاج فرنسا .. وقد سبقه حسام الدين مصطفى فى تقديم هذه الرواية قبل ذلك بعشر سنوات . وتدور أحداث الرواية حول ، قصة حقيقية سمعها المؤلف من شقيق زوجته حول طالب روسى قتلته إحدى الجماعات الفوضوية لمجرد انسحابه من عضويتها . وقد ركز فى روايته على شخصية سنتيان الذى قتل الطالب . وتجمع هذه الشخصية بين التيارين الغربى الملتزم والفوضوى . وقد حاول حسام التركيز على هذه الفوضوية من خلال جمعية إرهابية تضم مجموعة من الشباب ينقادون الى زعيمهم . وهذه الجمعية لا تعرف لنفسها خطا . ويرتدى زعيم الجماعة فوق رأسه قبعة ونظارة سوداء على عينيه . وهو أشبه بجيمس بوند . فهو يعرف كل شىء . ويدبر كل شىء باتقان . ويهدد من يريد الانسحاب . يحمل فى رأسه أفكار لا هوية لها . وكل همه هو قتل بعض الباشاوات . أما الطالب الشاب المتمرد – ايفانوف فيتحول فى الفيلم العربى إلى « نبيل » من أبناء العائلة الحاكمة ، وهو يكن صداقة طيبة لزعيم الإرهابيين . كما أنه يكن مشاعر طيبة لأبناء عشيرته من الأمراء . ويتزوج من الخادمة التى تربت فى قصره . ثم

يتركها ويغرى زوجة صديقه التى تهجر زوجها من أجله . وتنتهى الأحداث بشكل مأساوى . حيث تحول الإرهابيون الى سفاكين لأنفسهم .

ويرى سامى السلامونى فى مقال له حول هذا الفيلم أن محمود دياب وحسام الدين مصطفى « قد نقلا من رواية دوستويفسكى بعض الملامح (الخارجية) لشخصيات الشبان الأربعة « المهووسين » و« الممسوسين » أو الذين ركبتهم الشياطين . وهى شياطين مفهومة تماما فى الرواية بعد تلك المقدمة الطويلة السابقة « عن ظروف روسيا القيصرية » وقت كتابة الرواية عام ١٨٧٠ . ولكنها شياطين غير مفهومة فى هذا الفيلم أو بمعنى أكثر دقة شياطين بلا سبب » .

وتؤكد درية شرف الدين فى مجلة روز اليوسف أنه « بعد مشاهدة الفيلم وقراءة الرواية ، يتأكد أنه قد تم نوع من التعامل السطحى فى تقديم هذا الفيلم . فهل كان هذا التعامل مع رواية دوستويفسكى مسئولية كاتب السيناريو ؟ أو فى تعامل المخرج مع النص المعد عنها والذى قدمه كاتب السيناريو ، وهذه مسئولية المخرج ؟ وأيا كان الحال فالمسئولية مشتركة بين محمود دياب وحسام الدين مصطفى » .

وبعيدًا عن حسام الدين مصطفى فإن مدحت السباعى قد مر أيضا بحالة إعجاب سينمائية دوستويفسكية حيث استلهم بعضا من أحداث « الجريمة والعقاب » فى فيلمه « فقراء لا يدخلون الجنة » فهناك طالب الحقوق الذى يتقلب بين العديد من المهن ، وينتهى به الامر أن يقتل صاحب العمارة الذى اعتدى على جارته التى يحبها

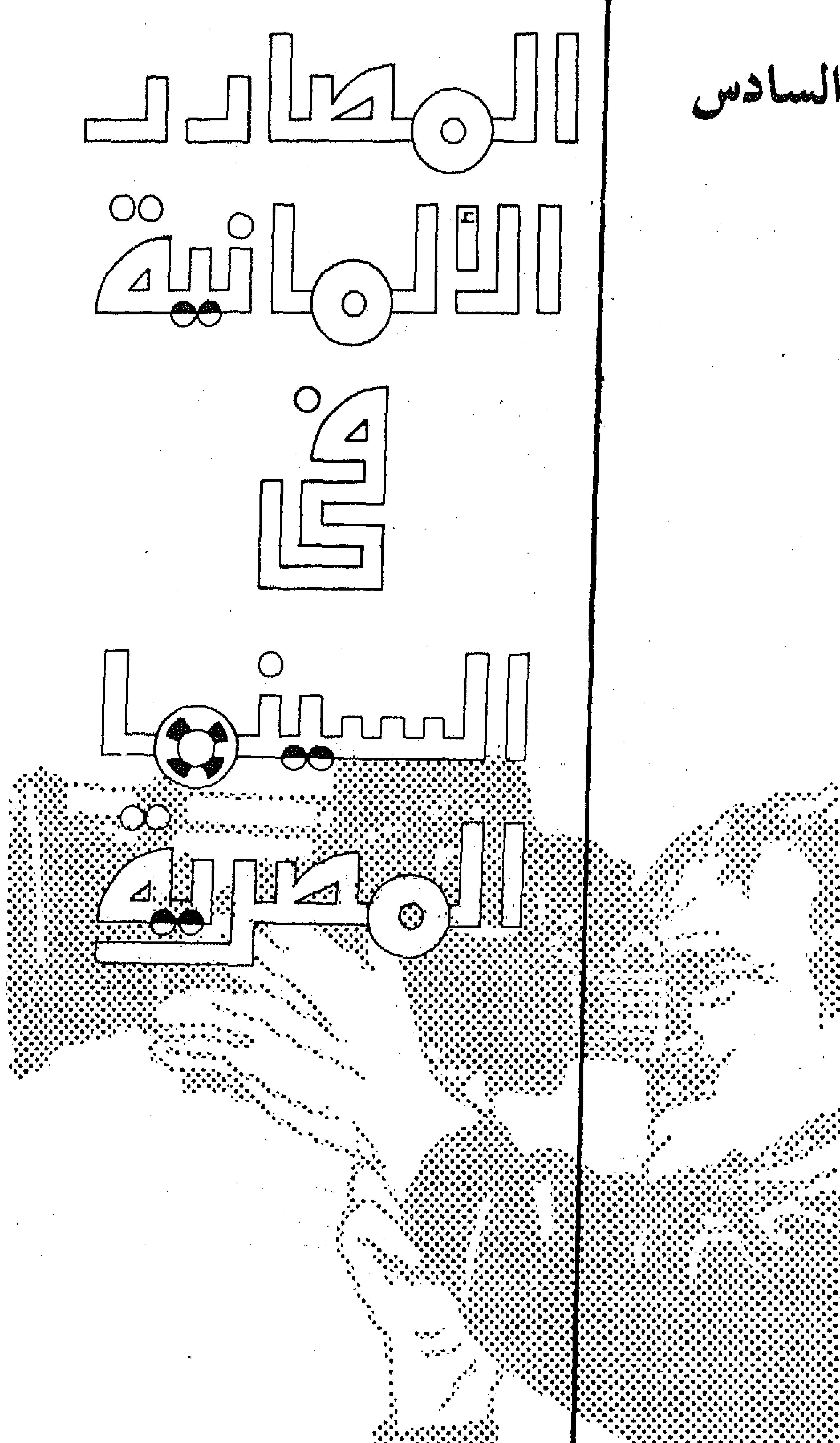
مستغلا حاجتها ثم يتم التحقيق معه ويعترف فى النهاية .. أما فيلم « الجريح » فهو محاولة جريئة للاقتراب من رواية « الأبلة » التى لم يجسر أحد على الاقتراب منها سوى جورج لامبان فى فرنسا .. ولذا جاء الفيلم فاترا تقليديا من خلال الإضافات السينمائية التى تمت بالنسبة له . فهناك ابن الباشا القديم الذى سافر إلى أوروبا سنوات من أجل العلاج . ويعود الى قريته فقيرا وفى حال يرثى له .. لكنه يكتشف ان هناك أرضا يملكها قد انتزعها مستغلون ومن هنا تدور أحداث الفيلم .

وفى عام ١٩٧٧ اقتبس مصطفى محرم سيناريو فيلم « مع سبق الإصرار » عن رواية « الزوج الخالد » لدوستويفسكى ، وقام بإخراج الفيلم أشرف فهمى حول القاضى الذى يكتشف فجأة أن له إبنة من إحدى علاقاته القديمة .. ويجيئه الأب – بالاسم – كى يخبره أن زوجته قد ماتت . وأن ابنته فى انتظاره . ويكون هذا الحدث سببا فى قلب حياة القاضى .. أما الناقد عزت معوض فقد نشر مقالا فى مجلة الكواكب أكد فيه أن الروائى اسماعيل ولى الدين قد اقتبس أحداث روايته «بيت القاضى» عن رواية «نهر الحياة» للكاتب الروسى الكسندر كوبرين وبالتالى فإن الفيلم الذى أخرجه أحمد السبعاوى عن الرواية هو بالتبعية مقتبس .

ومن المسرح الروسى قدمت السينما ثلاثة أفلام عن مسرحية المفتش العام لنيكولاى جوجول : الأول هو « المفتش العام » من إخراج حلمى رفلة وبطولة اسماعيل ياسين ١٩٥٧،ثم « الرجل المناسب »

لحلمى رفلة عام ١٩٧٠ أما الفيلم الثالث فهو « إللى ضحك على الشياطين » لناصر حسين عام ١٩٨١ . وهى كلها أفلام لا ترقى الى مستوى النصوص الأجنبية المأخوذة عنها .. أما فيلم « وداعا يا ولدى » لتيسير عبود عام ١٩٨٦ فقد كتب على أفيشاته أنه مقتبس عن رواية « تراس بولبا » لجوجول . والفيلم بعيد تماما عن الرواية التى كتبها الكاتب الروسى . وكذلك هى بعيدة عن الفيلم الأمريكى الذى أخرجه جاك لى طومسون عام ١٩٦٣ .. وهذا بمثابة نكتة فى موضوع الاقتباس .. أو فلنقل الاقتباس لمجرد الشبهة .

الفصل السادس



زحف الأدب الألمانى القديم والحديث – على السواء – الى السينما العالمية الغير ناطقة باللغة الألمانية ، ووجد مكانا مرموقا بين مختلف الآداب الأخرى التى اهتمت بالأدب الانسانى . ومن الغريب أن بعض الأدب الألمانى قد تم إنتاجه خارج المانيا فى نفس الوقت الذى لم ينتج داخل المانيا نفسها،مثل بعض روايات توماس منّ وكافكا واريك ماريا ريمارك ، وفردريش درينمات .

وقد نطق الأدب الألمانى من ضمن ما نطق من لغات – فى السينما – باللغة العربية عندما وجد بعض السينمائيين العرب فى نصوص المانية مرتعا خصبا يمكن اقتباسه وتصويره داخل البيئة العربية ،وشهد الأدب الألمانى المقتبس الى السينما العربية حالة غريبة من التحول لم يشهدها عندما نطق باللغات الأوروبية الأخرى . فبينما دارت أحداث وروايات مثل « الموت فى فينيسيا » و« الجبل السحرى » و« كل شيء هادىء فى الميدان الغربى » و« القضية » – سينمائيا – فى نفس الأماكن التى تخيلها كل من توماس منّ وريمارك وكافكا . فإن الروايات والمسرحيات التى تم اقتباسها الى السينما العربية قد تحولت إلى حواديت جديدة ليست بينها وبين العمل الأصلى سوى ما يمكن تسميته بالحدوتة .

وقام صناع هذه الأفلام العربية بنقل الأجواء،فى هذه الأعمال،إلى البيئة العربية وذلك مثلما حدث عندما اقتبست هذه السينما روايات

وأفلاما عن مصادر عالمية متعددة وعلى رأسها السينما الأمريكية والأدب الفرنسي والأدب الروسي ومسرحيات شكسبير .

وبالنظر الى العلاقة بين السينما العربية والمصادر الألمانية سنجدها محدودة للغاية قياسا الى المصادر الأمريكية.على سبيل المثال ، فإن المصادر الالمانية التى اعتمدت عليها هذه السينما لا تتجاوز اصابع اليد الواحدة . والغريب أن أكثر الأفلام المستمدة من هذه المصادر لا ترقى بأى حال للمصدر الأصلى .

أهم المصادر الألمانية التى تنبه اليها السينمائيون العرب هى « فاوست » لجوته ، ومسرحية « زيارة السيدة العجوز » لفردريش درينمات ، ثم روايتىّ « رسالة من مجهولة » و« جنون الحب » لستيفان زفايج .

لم تجذب أسطورة ألمانية خيال الأدباء والسينمائيين فى العالم أجمع قدر ما جذبت أسطورة الدكتور فاوست . ذلك الطبيب النابغ الذى باع روحه للشيطان مفستوفيلس . وذلك مقابل منحة الشباب والحيوية والقدرة على الجاذبية . ولعلنا جميعا هذا الفاوست شئنا أم أبينا ، رغبنا أم اعترضنا.ومن هنا تجىء أهمية هذا العمل . وأصل هذه الأسطورة غامض . ولكن أساسها حياة علامة يدعى الدكتور يوهان فاوست عاش فى المانيا عام ١٥٤١ ، وفى ملامح هذه الأسطورة وجد الأدباء منهلا لا ينضب . فقد قدمها كريستوفر مارلو فى مسرحية عام ١٥٩٣ . وعالجها الشاعر الألمانى جوته فى مسرحيته الشهيرة « فاوست » المصاغة شعرا فى جزءين صدرا بين عامى ١٨٠٨

و١٨٣١ . ثم أعاد توماس منّ كتابتها فى رواية تحمل عنوان « دكتور فاوستس» حولها الممثل والمخرج ريتشارد بيرتون إلى فيلم من إخراجه عام ١٩٦٨ .

وعلاقة السينما بهذه الاسطورة وطيدة للغاية ويصعب حصر عدد المرات التى قدمتها السينما فى شتى الانحاء بالعالم . إلا أن أول من قدمها هو جورج ميليه عام ١٨٩٧ . ثم قام عام ١٩٠٣ بإعادة إنتاجها . وفى فرنسا قدمها رينيه كلير فى فيلم ، فضلا عن فيلم « مورناو » الشهير الذى اخرجه عام ١٩٢٢ . وقدمتها السينما الانجليزية عام ١٩٦٨ فى فيلم يحمل عنوان : BEDZELD بطولة راكيل والش .

فاوست هو آدم كل عصر . فبعد أن يتم الحوار بين الله والشيطان مفستوفليس يقوم هذا الأخير بإغراء الدكتور فاوست بأن يعقد معه اتفاقا يبيعه روحه مقابل منحه الكثير من متاع الدنيا فيجعله يجوب أوروبا كى يتمكن من الوصول إلى دوقة بارما التى يحبها ، ثم يجعل مرجريت — الفتاة البريئة ذات الجدائل الطويلة — تهيم به فيجذبها معه الى طريق الزلة الكبرى .

هذه هى الخطوط العامة لحكاية فاوست . ولكن كيف استمدتها السينما المصرية ثلاثة أفلام هى : « سفير جهنم » ١٩٤٥ ليوسف وهبى ، و« موعد مع ابليس » لكامل التلمسانى عام ١٩٥٥ ، و« المرأة التى غلبت الشيطان » ١٩٧٢ ليحيى العلمى . من الواضح إذن أن فاوست وشيطانه قد ارتديا الثوب العصرى فى السينما العربية .

إلا أنه ظل مصاغا بأجواء أسطورية فانتازية من خلال ذلك الاتفاق الأزلى الذى تم التوقيع عليه بين الشيطان والانسان . وهذا الشيطان – فى هذه الأفلام الثلاثة – مجسد فى ثوب آدمى . يوسف وهبى،محمود المليجى،وعادل أدهم ، لكن شخصية الشيطان التى جسدها يوسف وهبى فى « سفير جهنم » أقرب إلى مفستوفيليس من الفيلمين الآخرين . فهو إبليس القادم من جهنم إلى الأرض كى يُوقع أسرة فقيرة فى الخطيئة . هذه الأسرة التى يمتلك أفرادها مقومات السقوط فى أحضان الشيطان .

فالأب رجل عجوز – فؤاد شفيق – حط عليه الزمن وأنهكه وجعّد له ملامحه ، وزوجته الشمطاء – فردوس محمد – التى تجيد ضرب زوجها وإهانته . تعيش هذه الأسرة فى إملاق شديد . هناك ضغوط خاصة تدفع الزوجين الى القبول بشروط الشيطان ، الذى يعيدهما الى سن الشباب فيرتبط الأب بفتاة صغيرة يهيم بها حبا . وتنحرف الزوجة وينحدر الأبناء نحو الجريمة . ويجد الشيطان نفسه قد حقق أهدافه الواحد تلو الآخر فى سقوط حلفائه فى الرذيلة ، حتى تتهدم الأسرة ولا تجد أى خلاص من الشر الذى أوقعته نفوسها فيها .

يتحول الدكتور فاوست هنا الى نموذج عائلى . فإذا كانت مسرحية جوته قد أكدت على الرجل الوحيد الذى يسقط برغبته فى الرذيلة ، فإن يوسف وهبى يقدم فاوست فى عائلة . مؤكداً أننا لسنا جميعا سوى فاوست سواء فى شكل فردى أو جماعى بشرط أن تكون

هناك الدوافع التى تدفع أصحابها إلى توقيع العقد مع مفستو ، وهناك أيضا فتاة بريئة هى ليلى فوزى لكنها ليست مرجريت بل هى الإبنة التى تصر على الزواج رغما عن رغبة والديها . والتشابه هنا بين خطوط الأسطورة وبين الفيلم أن مفستو يحقق فى انتصار الشيطان سقوط الإنسان فى هوة لا مخرج منها ، ويصبح الاتفاق مع الشيطان بمثابة حلم طوبوى عابر ذى نهاية كابوسية واقعية .

يتحول هذا الفاوست الى امرأة فى فيلم « المرأة التى غلبت الشيطان » ليحيى العلمى والمأخوذ عن مسرحية لتوفيق الحكيم بنفس العنوان ، المرأة هنا أيضا عجوز دميم تدعى شفيقة – نعمت مختار – مشوهة حدباء . تتطلع فجأة إلى عالم الملذات من خلال عملها فى منزل راقصة . وترى هناك الصحفى محمود الذى تعجب به ، المرأة هنا على استعداد أن توقع عقدا بالدم مع الشيطان من أجل أن تصبح امرأة مرغوب فيها . لذا فإنها تقبل أن توقع العقد الأزلى مع أدهم ، آخر سلالة الشياطين .

ففى ليلة زفاف الصحفى الذى أحبته الى النجمة اللامعة (شمس البارودى) تتملكها الغيرة وتقذف العروس بكوب الشراب . فيلقون بها فى خارج المنزل حتى تترامى الصحراء أمامها. وهناك توقع عقدا مع الشيطان طوله عشر سنوات تذهب بعدها روحها إلى الجحيم . لكنها لا تذهب إلى الجحيم ، فالمرأة تتوب إلى الله وتذهب إلى الأراضى الحجازية،وتستطيع الانتصار على الشيطان من خلال قوة إيمانها .

واذا كان فاوست قد أصبح امرأة عند يحيى العلمى ، فإن مرجريت هنا هى رجل طاهر – محمود الصحفى – تدفعه شفقته على المرأة أن تسعى إلى الانتقام منه ، فتتسبب فى فصله من عمله ، وخراب بيته حتى الانتحار .

المسرحية الثانية الالمانية هى « زيارة السيدة العجوز » لفردريش درينمات التى كتبها عام ١٩٥٥ وعرضت لأول مرة على مسرح زيورخ عام ١٩٥٦ . وقد وجدت هذه المسرحية طريقها الى السينما العالمية ، فأنتجتها السينما الأجنبية عام ١٩٦٤ فى فيلم من توزيع شركة فوكس وإخراج برنارد فيكى ، وهى المسرحية المدللة لدرينمات التى وجدت طريقها إلى القارىء العربى كنص مسرحى مترجم ، فضلا عن العديد من العروض كان آخرها « الزيارة انتهت » لبهجت قمر عام ١٩٨٥ ، كما شاهد هذا المتفرج الفيلم الذى قام ببطولته أنطونى كوين وانجريد برجمان وايرينا ديميش ، ورغم أن الفيلم إنتاج أمريكى فإن الكثيرين من العاملين به من الألمان .

تدور المسرحية من خلال المليونيرة كارلا التى تعود بعد غيبة طويلة إلى قريتها سعيا وراء الانتقام من حبيبها القديم سيرج الذى غرر بها ، وتخلى عنها ، وكان سببا فى طردها من مسقط رأسها معدمة فقيرة ، وتزوج من ابنة البقال ، لقد عادت لتعرض على أهل القرية مبالغ من المال . سعيا وراء المطالبة برأس سيرج . ويستجيب أهل القرية لمطالب العجوز الأقرب إلى دمية متهالكة فيعدمون سيرج ، ويضعونه فى تابوت ترحل به المرأة . وقد وضع فيكى نهاية مخالفة

فى فيلمه حين رفضت المرأة ان يتم إعدام حبيبها القديم بعد أن أحيا سكان القرية قانونا قديما لمحاكمة سيرج وتعلن لحبيبها القديم أنها قررت العفو عنه . ثم تعلن أن الزيارة قد انتهت .

وقد بدأ فيلم فيكى - تدور أحداثه اثناء الحرب العالمية - فى اللحظة التى تنزل فيها كارلا من القطار فى القرية الصغيرة بعد أن شدت فرملة القطار لتنزل ، لقد جاءت بعد عشرين عاما ، ونفهم بعد ذلك حكايتها القديمة مع سيرج ، إلا أن فيلم تيسير عبود « سأعود بلا دموع » ١٩٨١ ، يبدأ من الماضى مضيفا الكثير من الأحداث التى ليست لها أى علاقة بحكاية سيرج وكارلا ، فيبتدع أشخاصا عديدين ، ويغرق نصف الفيلم الأول فى حكاية البنت هند التى غرر بها شاب ، وتتزوج رغما ، عنه بدافع من أسرته إبنة رجل ثرى ثم يهتم الفيلم بتفاصيل حول كيف جاءت هند بالنقود ، فبينما نعرف من الحوار أن العجوز قد تزوجت ثرياً ورثت عنه الكثير ، فإن هند تمارس الهوى وتتزوج من الهلباوى الثرى ، وهى تسعى للانتقام من الرجل الذى غرر بها . واذا كانت العجوز فى مسرحية درينمات قد أصبحت هيكلا انسانيا فإن انجريد برجمان بدت جميلة بعيدة عن الكهولة ، بينما ظهرت مديحة كامل فى أزهى مرحلة من عمرها ، ولذا فإن الفيلم العربى اختصر فترة غياب المرأة إلى أعوام قليلة .

وإذا كانت كارلا قد عادت لتنتقم من سيرج وحده ، فإن هند عادت لتنتقم من حبيبها وأبيه ، ونرى هنا كيف أن أموال المرأة

استطاعت أن تغير من نفوس أهل القرية ، فبعد أن أعدموا سيرج فى مسرحية دريمات ، وكادوا أن يفعلوا ذلك فى فيلم برنارد فيكى فإن النيران تأتى على الفيللا التى تحاصر كلا الأب والإبن وهند أيضا .. وهكذا جاءت البداية والنهاية مختلفتين تماما . فيجب أن تكون هناك حكاية ، ويجب أن تكون هناك توابل لهذه الحكاية .

ويقول الناقد مجدى فهمى فى حديثه عن هذا الفيلم :«ليست فى مصر بلدة يمكن أن تشتريها امرأة بمالها . واذا كان المؤلف قد وجد مثل هذه البلدة فيما وراء جبال الألب : فهى من الصعب أن توجد فى مصر ، فهل يعقل أن يحرق أهل البلدة الفيللا، بأصحابها ، لمجرد أن بائعة هوى وزعت عليهم اللحم مجانا ، ثم قالت أنها ستهبهم المال الحرام ! »

والواضح هنا إذن أن السينما العربية قد أخذت حكاية المرأة التى تشترى ذمم الآخرين بنقودها وقامت بنسج عشرات الحكايات وأضافت تفاصيل عديدة ، وحسب رأيى فإن فيلم برنارد فيكى اكثر قيمة وأهمية من مسرحية دريمات نفسها ، فقد استطاعت المرأة ان تنتقم من حبيبها وان تعدمه على ايدى ابناء القرية الذين باعوه من أجل بضع دريهمات ، أما فى فيلم فيكى فقد رأينا العجوز تصفح عن سيرج فى اللحظة الأخيرة وهى تردد أنها ستتركه يعيش بين قوم كادوا أن يقتلوه من أجل بضعة دولارات ، ولذا فإنه سيصحو كل يوم لتلتقى عيناه بهؤلاء الناس . يشترون منه ويبيعهم ، ولذا فإن زيارة المرأة لم تنته قط ، بل سوف تمتد الى أمد طويل ، بينما استراح

جسد سيرج فى التابوت الذى حملته كارلا فى نهاية المسرحية وذهبت عن القرية .

والمصدر الثالث الذى اقتبست منه السينما العربية هو الكاتب النمساوى ستيفان زفايج وهو كاتب مقروء فى عالمنا العربى ، حيث وجدت أعماله طريقها الى القارىء مترجمة ، وخاصة « حذار من الشفقة » ، و« ٢٤ ساعة من حياة امرأة » و« جنون الحب » و« رسالة من مجهولة » و« فيراتا » .

وقد وجدت بعض أعمال زفايج طريقها الى السينما العالمية مثل « ٢٤ ساعة من حياة امرأة » و« حذار من الشفقة » و« جنون الحب » التى اقتبستها السينما المصرية فى فيلم أخرجه نادر جلال عام ١٩٧٧ ، أما « رسالة من امرأة مجهولة » فقد اقتبسها صلاح أبو سيف عام ١٩٦٢ فى فيلم من بطولة فريد الأطرش ولبنى عبد العزيز .

وتدور رواية زفايج من خلال شخصين فقط . المؤلف المشهور وامرأة تكتب رسالة طويلة الى هذا الرجل الذى أحبته دون أن يدرى بها ،رغم أنه ضاجعها ذات ليلة على أنها إبنة هوى . إنها بالنسبة له مجرد جسد بلا روح مثل كل النساء اللائى تعرف عليهن . والرواية بأكملها عبارة عن رسالة ترسلها المرأةالى حبيبها الذى لا يتذكرها، لقد عاد الى منزله ليلة عيد ميلاده ليجد مظروفا كبيرا من امرأة اعتادت أن ترسل له باقة زهور فى كل عيد ميلاده ، ويقرأ الرسالة الطويلة التى تتحدث فيها المرأة عن حبها من طرف واحد . وكم احبته

لويس جوردان وجوان فونتين فى « رسالة من
أمرأة مجهولة » عام ١٩٤٨



فريد الأطرش فى « رسالة من أمرأة مجهولة » ١٩٦٢

وقرأت له ، كم جالسها دون أن يعرف . حتى فى ليلة حبها الوحيدة التى أثمرت طفلا تخبره فى نهاية الرسالة أنه قد مات وأنها سوف تلحق بابنها بعد ان تنتهى من تسطير الرسالة . وبالفعل يشعر الكاتب ان ريحا باردة تهب من النافذة عندما ينتهى من قراءة رسالة المرأة المجهولة .

ومن قبيل المغامرة أن يقوم مخرج فى سينما تجارية بإنتاج مثل هذا الفيلم فالأحداث قليلة والشخصيات محدودة ، ولذا فإن صلاح أبو سيف فكر أن يستعيض عن هذا القصور فى رواية زفايج كى تصلح للسينما ليسند بطولتها الى فريد الاطرش . والحق أن لبنى عبد العزيز أو المرأة المجهولة هى التى حملت لواء الفيلم ، فهى التى سطرت رسالتها الطويلة الى حبيبها المطرب المشهور ليلة عيد ميلاده لتخبره أن ابنه قد صدمته سيارة نقل .

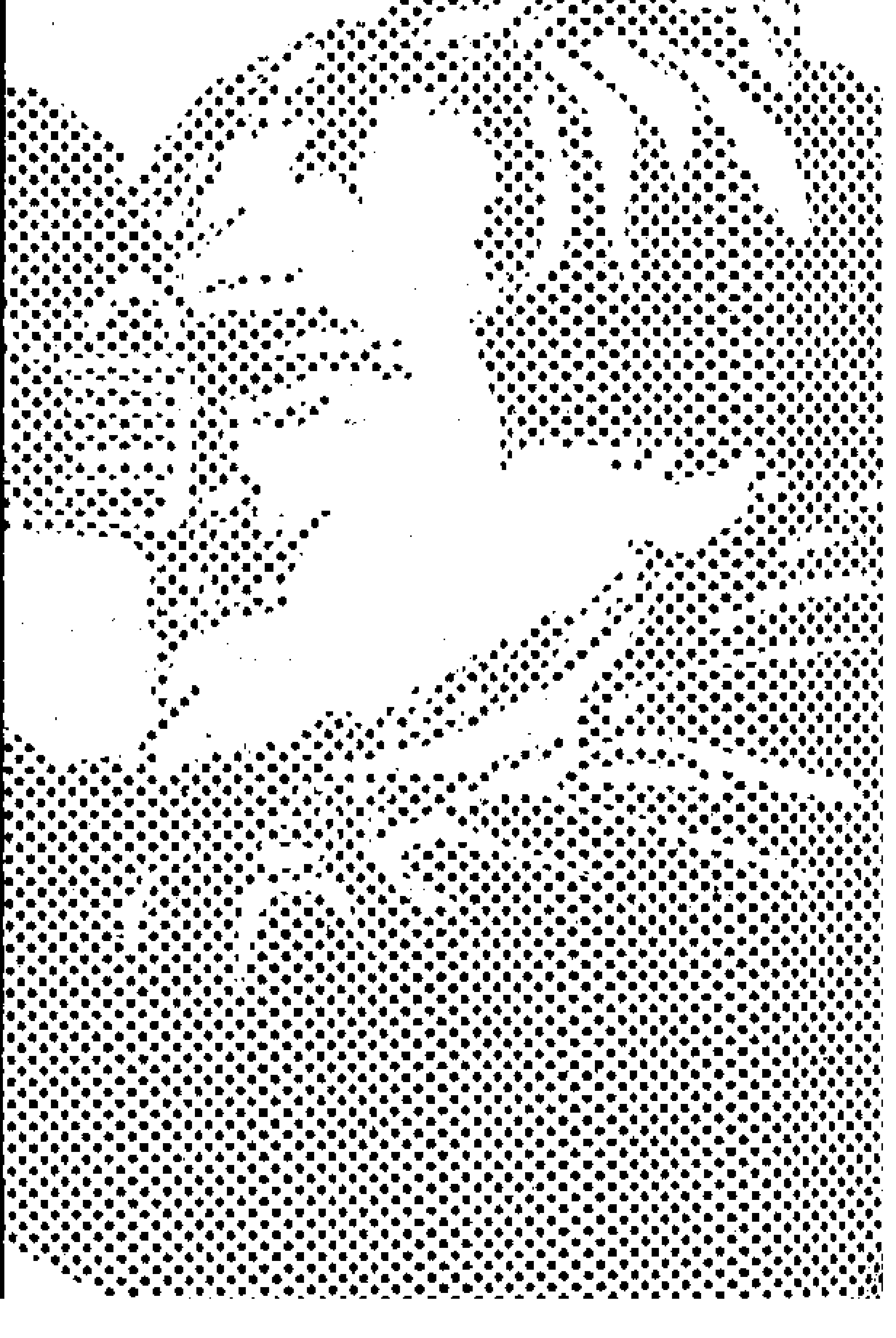
وبصرف النظر عن التفاصيل الدقيقة بين الرواية الالمانية والفيلم العربى فإن الخطوط العامة للحدوتة متشابهة ، وإذا كان المخرج الايطالى لوكينو فيسكونتى قد غير من وظيفة بطل رواية « الموت فى فينسيا » لتوماس منّ . فجعله موسيقيا ، وكان يقصد به الموسيقار جوستاف مالر . فإن « أبو سيف » قد جعل بطل فيلمه مشهورا بحكم عمله ،فهو رجل تلتفت المعجبات حوله . متعدد العلاقات النسائية ، يرى فى المرأة التى أحبته وأنجبت منه طفلا ، شبحا سرعان ما يتلاشى لدرجة أنه لا يتذكر ملامح الوجه عندما يحاول استعادته بعد قراءته الخطاب .

ورواية زفايج تمثل حالة حب يائس دائم من طرف واحد ،

وكذلك حكاية المرأة التى وهبت حياتها لخيال رجل ماثل أمامها . فرفضت زيجات عديدة من أجله ، وينتهى الفيلم العربى على طريقة حواديت التبات والنبات . والغريب أن صلاح أبو سيف يرى فى هذا الفيلم تجربة ينقصها النضوج . رغم أن خامة حدوته رائعة صاغها زفايج وكانت خيوطها جيدة بين أنامله ، وكان يمكنه أن يصنع من نسيجها عملا متكاملا .

الفصل السابع

مصادر متنوعة في السينما المصرية



راحت السينما المصرية تنقب دوما عن حواديت جديدة ومألوفة تناسب موضوعاتها شتى المصادر العالمية . وقد اخترنا أن نتحدث فى هذا الفصل عن المصادر الايطالية واليونانية والسويدية والاسبانية فى السينما المصرية .. وهى مصادر قليلة قياسا الى المصادر الامريكية مثلا ، أو حتى الروسية .

وعليه فإن بعض المصادر الغير أمريكية للسينما المصرية هى فى الواقع أمريكية . وذلك أن السينمائيين المصريين لم يتنبهوا اليها إلا من خلال الصبغة الأمريكية فى مصادرها .. وقد اخترنا أن نبدأ الحديث فى هذا الفصل عن هذه الظاهرة .. من خلال فيلم « امرأة عاشقة » لأشرف فهمى المأخوذ عن فيلم « فيدرا » لجول داسان عام ١٩٦٢ . وهو بدوره معالجة عصرية لفيدرا سوفوكليس وراسين .. كما أن فيلم « حبيبتى » لهنرى بركات أقرب إلى الفيلم الأمريكى « صغيرى » المأخوذ عن رواية للمجرى جابور فالازى .. ونفس الشيء بالنسبة لفيلم « آه يا بلد آه » لحسين كمال المأخوذ عن فيلم « زوربا » لمايكل كوكاينييس عام ١٩٦٤ وهو فيلم أمريكى الإنتاج عن رواية يونانية للكاتب كازنتزاكيس .

ورواية « دمعة وابتسامة » لجابور فالازى نشرت فى روايات الجيب باللغة العربية عدة مرات وقام بالبطولة السينمائية كل من الألمانيين هورست بوشولز ورومى شنايدر عام ١٩٥٩ . وتدور الرواية كلها

حول علاقة حب بين رجل وامرأة . الرجل يبحث عن كل ما هو حسي : المال والشهوة والجنس . أما المرأة التى يلتقى بها فى الحديقة أول مرة فهى مثالية طوبوية . سعيدة بما تقرأ ورومانسية العواطف والتفكير . ولذا فإنها غارقة فى خيالاتها . تكذب على حبيبها العديد من الكذبات من أجل أن يعرف أنها من أسرة موسرة .. رغم أنها ليست إلا بائعة بسيطة تعمل فى مكتبة تعيش على راتبها الصغير ..

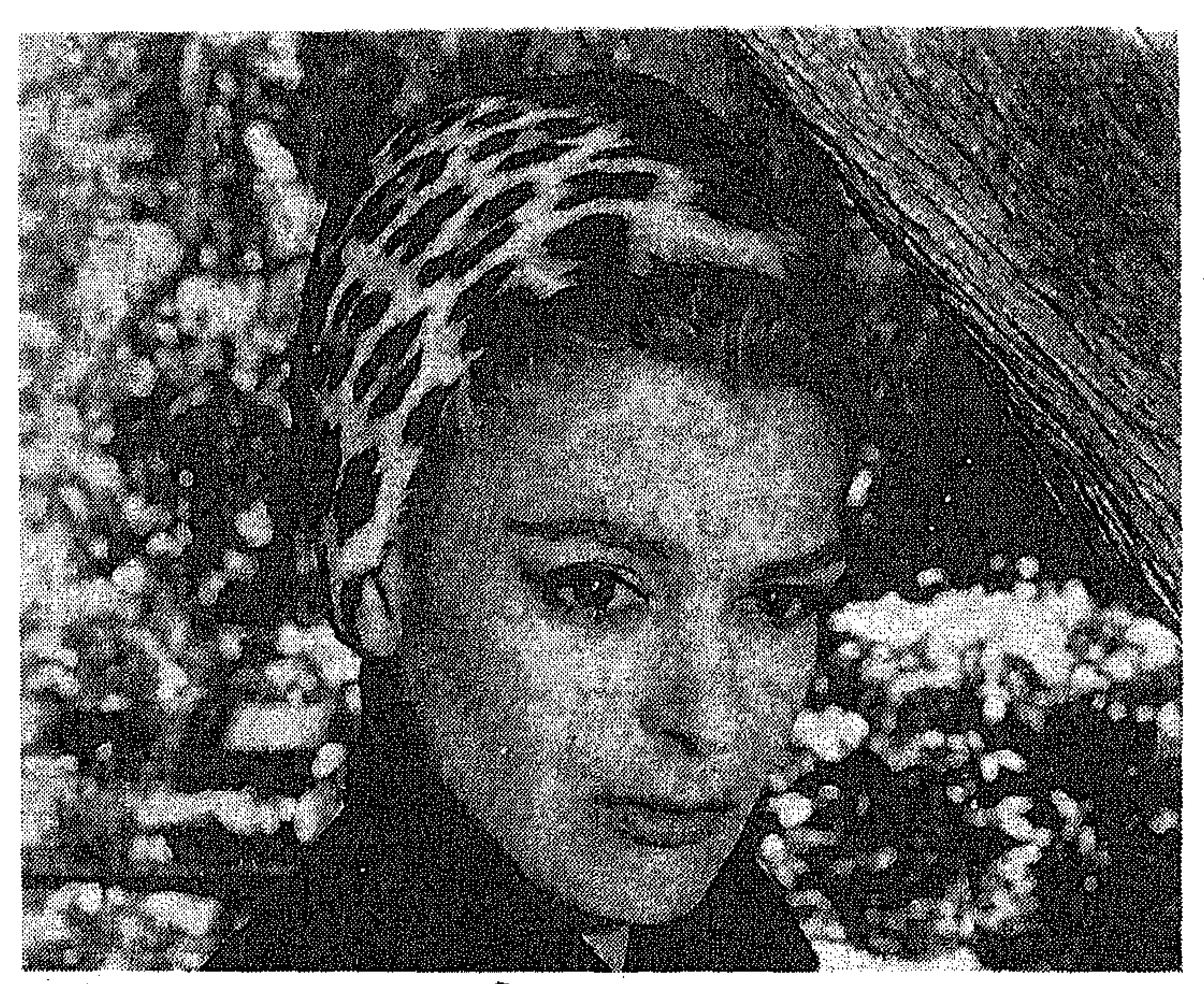
ورغم هذه الكذبات إلا أن الرجل يحبها ، ويسعى الى الزواج منها . ولكن حادث سيارة يختطف من الاثنين السعادة المنتظرة .. وتموت الفتاة . وقد صرح عبد الحى أديب أنه اعتمد فى كتابة هذا الفيلم على رواية فالازى . ووجد أنه لا يمكن أن يضيف أحداثا أو يحذف أخرى وإلا فقد العمل قيمته . ويقول : « النهاية موجودة فى القصة الحقيقية ، فأنا لم أضف شيئا لصلب موضوع القصة ، بل إنى حذفت الجزء الذى ما بعد الموت . وهو عدم تصديق البطل لموت البطلة ومطاردته لفتاة شبيهة لحبيبته ، اعتقادا منه أن حبيبته لم تمت بعد . فموت البطلة فى القصة هى الخاتمة الحقيقية التى كتبها جابور فالازى المؤلف المجرى للقصة » .

أما التجربة الثانية « امرأة عاشقة » عام ١٩٧٤،فهى تجربة قريبة ومقتبسة مباشرة من فيلم جول داسان المخرج الفرنسى الأصل . وقد قام ببطولة الفيلم أنتونى بيركنز (أمريكى) ، وميلينا ميركورى (يونانية) ورالف فالونه (ايطالى) .. أما الفيلم المصرى فقد قام ببطولته كل من شادية ومحمود مرسى وحسين فهمى فى دور الطالب

الذى ينتقل للإقامة مع أبيه رجل الأعمال الكبير وزوجة أبيه بالقاهرة ، بعد وفاة أمه ، وذلك تحت إلحاح أبيه . تحاول ليلى منذ البداية استمالة أحمد إليها والتودد له . ولكنه يعاملها بجفاء . ويحاول أبوه أن يدفعه للزواج من ميرفت ابنة أحد رجال الأعمال . وتتكرر سهراتهم . وعندما يفاتحه الأب فى موضوع الخطبة يعود الابن إلى الاسكندرية .. ولكن الأب يستطيع أن يقنعه بالعودة الى المنزل .. وتشعر ليلى بالفراغ لانشغال زوجها عنها بصفقات العمل فتجد فى صحبة أحمد ما يخفف عنها هذا الفراغ . وخاصة بعد أن يسافر الزوج إلى الخارج . وتنمو بينهما عاطفة ولذلك يوافق الابن على الزواج من ميرفت . ولكنه لا يستطيع الاستمرار فى الخطبة لتعلقه الشديد بزوجة أبيه . ويفسخ الخطبة وتسافر ليلى لإقناعه ، بناء على طلب أبيه ، بالعودة . ويتقابلان على الشاطىء ويمارسان الحب . وعندما تفيق لهول ما فعلته تقود سيارتها وتنتحر لتضع نهاية لهذا الحب المحرم .

والفيلم صورة طبق الأصل من فيلم داسان . عدا تفصيلات بسيطة . منها أن الذى انتحر فى السيارة هو الإبن . أما الزوجة فى الفيلم الأمريكى فقد تناولت سما . ولم ينس داسان أنه استمد فيلمه عن تراجيديا إغريقية فملأ النهاية بالنائحات .. وقد خلا الفيلم المصرى من هذه الأجواء تماما ، سوى من خلال أغنية فردية بعنوان « قدرى » كتعبير مُركز لانتصار القدر فى قضية حب محال ..

أما الفيلم الثالث « آه يا بلد آه » فهو مأخوذ مباشرة عن فيلم « زوربا » وليس عن الرواية .. وبدا مدى اهتمام فريد شوقى ان



ميلينا ميركورى فى «فيدرا الآثمة» عام ١٩٦٢



حسين فهمى وشادية فى « رغبات ممنوعة » ١٩٧٥

يعيد تجسيد شخصية انتونى كوين فى هذا الفيلم ، وقد اختار الفيلم تيمة الإنسان البسيط زوربا فى مواجهة أمور الحياة .. فهو شخص يعيش على السجية .. أما الشخصية الرئيسية لحسين كمال فهو الحاج رضوان . رجل كل الموائد السياسية . منذ عهد الملك فاروق وحتى الحزب الوطنى . ولابد لهذا الرجل أن يكون مستغلا ، يمالىء الحكومة ويداهنها ويتمسح فى الدين ، ويطمع فى امتلاك أرض القرية التى يعمل عمدة لها . سواء فى أرضها الخضراء . أو فى نسائها الجميلات . وهو يسعى الى أن يشترى أرض مجدى – لعب دوره حسين فهمى – الذى جاء إلى القرية من أجل التخلص من الأرض التى ورثها عن أبيه تأهبا إلى الرحيل خارج البلاد .

وفى الطريق يقابل مجدى رجلا يعيش على هامش المجتمع يساعده فى رحلته لبيع الأرض . وهو رجل ذو ماض سياسى يجتر من ماضيه ذكريات النضال مع راقصة عجوز تدعى البرنسيسة .

وقد استطاع زوربا أن يغير من مواقف الشاب الذى جاء من أجل بيع قطعة من الأرض . حين اقترح عليه إنشاء مبنى بجوار النهر . وعندما تهدم المبنى وقفا يرقصان للهزيمة ، كما هو المفروض أن يرقصا للنصر . وفى القرية تعرف الشاب على أرملة . وكانت هذه العلاقة سببًا فى إفساد الكثير من المخططات ، وهناك مشاهد متعددة فى فيلم كوكاينيس لا يمكن للعين ان تنساها مثل استيلاء سيدات القرية على عجوز كريتية ماتت لتوها . وانهيار السد . ومشاهد محاصرة منزل الأرملة وحرقه . ثم رقصة زوربا الشهيرة بالقرب من شاطىء البحر .

والعلاقة قوية بين أيوب ومجدى . وهو يساعده على المطالبة بحقه فى الأرض المنهوبة ولكنه لا يؤيد كثيرا فكرة البقاء . فالخلاف أساسا على سعر الأرض . حيث يريد الحاج رضوان دفع مبلغ بخس . ويريد أيوب مبلغا أكبر . أى أن فكرة البقاء من أجل الأرض غير مطروحة هنا ، وهناك علاقة حب تنمو بين مجدى وفتاة حسناء هى فريدة التى تعلن مواقفا متصلبة ضد رضوان .. والشخصية الدرامية المقابلة لرضوان غير موجودة فى فيلم كوكاينيس ..ومن هنا ندرك أى تغيير حدث فى فيلم حسين كمال .

وقد استطاع أيوب أن يعطى أملا فى الغد من خلال بقاء مجدى بالقرية يزرع الأرض ويحرثها . وهو يفعل ذلك إيمانًا بأيوب أكثر من إيمانه بفكرة علاقة الإنسان بالأرض . وفى الفيلم اليونانى الامريكى ذهب زوربا وصديقه إلى شاطىء البحر يغنيان ويرقصان وكأن شيئا بذى بال لم يحدث . وهناك تأكيد من كاتب السيناريو سعد الدين وهبة على الاستعانة بفيلم زوربا . مثل مشهد خروج أبناء القرية ضد فريدة بتهمة إيواء رجل عندها . وفى فيلم كوكاينيس حاصر رجال القرية البيت وأحرقوه . واذكر أن حسين كمال قد سبق أن استعار نفس المشهد فى فيلمه « البوسطجى » عندماحاصر أبناء القرية امرأة غازية – سهير المرشدى – وحرقوا منزلها .

هذه هى أبرز الأفلام الأمريكية ذوات الأصول الأوروبية التى تم اقتباسها عن المصدر الأمريكى فى المقام الأول .. وكما سبق أن قلنا فإن السينما فى مصر راحت تبحث عن مصادرها المتعددة فى شتى

أنحاء العالم . وبالنسبة للمصادر الايطالية فقد تم اقتباس العديد من المسرحيات فى المقام الأول .. مثل مسرحية « فيلومينا مارتوراتو » لإدوارد دى فيليبو التى قدمت تحت اسم « تزوير فى أوراق رسمية »ليحيى العلمى ١٩٨٤ مع احداث الكثير من التغييرات ، على أحداث المسرحية . وعن نفس الكاتب قدم أحمد فؤاد فيلمه « ٤ : ٢ :٤ » عن مسرحية تحمل اسم « الوريث »،وعن أوبرا « عايدا » قدم احمد بدرخان معالجة معاصرة تحت نفس الاسم عام ١٩٤١ قامت ببطولتها أم كلثوم .. وليس هناك تقارب قط بين العملين سوى الإسم وخيط خفيف جدا من الحدوتة .. إذ لا يمكن أن يتم تصوير الأجواء التاريخية فى فيلم مصرى .. حيث ابتعدت هذه السينما دائما عن تاريخ وطنها العتيد .. وعن رواية « المرحوم ماتيا باسكال » قدم حسن الصيفى فيلمه « نوع من النساء » .. وهذه المعلومة استقيناها من كاتب السيناريو مصطفى محرم . ورغم ذلك فالعلاقة أيضا واهية بين الفيلم والرواية الايطالية .

ورغم أن هناك بعض التقارب بين السينما المصرية والايطالية خاصة ما يتعلق بالواقعية الاجتماعية فإن السينما المصرية لم تنظر قط الى هذه السينما .. سوى فى أفلام قليلة لأفكار نذكر منها فيلم واحد فقط هو « زهرة عباد الشمس » لفيتوريو دى سيكا عام ١٩٦٨ وهو من أواخر أعمال المخرج . وكان قد ابتعد فى تلك الفترة عن الواقعية التى بدأ حياته بها . وقد اقتبس المخرج على عبد الخالق هذا الفيلم تحت اسم « وضاع حبى هناك » عام ١٩٧٩ .



انتونى كوين فى « زوربا اليونانى » ١٩٦٤



فريد شوقى وحسين فهمى فى « آه يا بلد آه » ١٩٨٦

وتدور أحداث الفيلم الإيطالى إبان وقائع الحرب العالمية الثانية بين زوجين سعيذين ، يسافر الزوج إلى الجبهة السوفيتية . وبعد انتهاء الحرب تسافر الزوجة – صوفيا لورين – بحثا عنه وسط حقول زهرة عباد الشمس ، حيث تجده قد تزوج من امرأة سوفيتية أنقذته من موت محقق وكان قد فقد الذاكرة فى إحدى العمليات العسكرية .. وتقرر الزوجة أن تعود إلى بلادها وحيدة .. وفى ليلة الرحيل يحضر إليها زوجها فى الفندق ويقضى معها وقتا جميلا .قبل أن تقرر العودة الى بلادها .

وفى فيلم على عبد الخالق راحت نادية – عفاف شعيب – الزهرة الرقيقة .. تتبع شمسها أينما ذهبت .. انها تبحث عنها مهما غابت . ظلت تنتظر زوجها سنوات . ولم يعد من الحرب . فهى لم تنس قط الأيام الحلوة التى عاشتها مع زوجها « أول مرة أحس أن هناك إنسانا يمكنه أن يحمينى بعواطفه ورجولته » . لقد مرت سبع سنوات لم تيأس . تقرر أن تسافر الى مدينة القنطرة شرق بعد تحريرها مع وفد من الصحفيين الذين يزورون المدينة .. وهناك تعرف أن زوجها لا يزال هناك .. وتعرف أنه تزوج من امرأة أخرى أنقذته من بين براثن القوات الاسرائيلية ، ثم تزوجته . .وتقرر نادية ان تعود ادراجها للقاهرة من حيث جاءت .

وفى الفيلم الايطالى هناك مبرر دينى أن يحتفظ الزوج بامرأة واحدة .. والزوج يتنبه أنه متزوج من اثنين .. فيقرر الاحتفاظ بواحدة .. ولكن هذا المبرر غير موجود فى فيلم على عبد الخالق ..

وقد انتهت أحداث الفيلم من خلال أن الزوجة الجديدة قد أنجبت أبناء بينما الأولى لا تنجب أبناء .. وهذا فى رأيى الفيلم سبب لجنوح الاختيار عند الزوج الذى آثر البقاء فى سيناء .

ومن المسرح السويدى راحت السينما تقتبس عن ستراندبرج . النص الأول هو مسرحية « الأب » التى قدمها أحمد يحيى فى فيلمه الأول « العذاب امرأة » . وقد كتب السيناريو على الزرقانى حول الزوجة المتسلطة على زوجها الطبيب الذى فقد الذاكرة . فهى امرأة تغار حتى من نجاحه وشهرته التى كانت على حساب شهرتها كرياضية . فقد تزوجها حين كانت فتاة مجتمع معروفة فى أوساط الأندية الرياضية ، وبينما ابتعدت هى عن النوادى أصبح طبيبا مشهورا . وهى تطلب منه أن تسافر معه الى لندن . وتغار من زميلته الدكتورة ليلى التى تتعلم منه الكثير . ويثور الشك فى قلب الرجل بصدد أبوته لابنه . عندما تشككه الزوجة فى ذلك . فيبدأ الهروب من مشاكله بتعاطى المخدرات . ويفقد الذاكرة . وتحاول الزوجة أن تعيد لزوجها ذاكرته بأن تؤكد له خيبة ظنونه ..

وقد حاول على الزرقانى التخلص من الشكل المسرحى ، فقدم عملا متميزا قياسا الى أعماله الأخرى . ويقول رؤوف توفيق فى مجلة صباح الخير : « الفيلم كما تقول عناوينه ، مأخوذ عن مسرحية الكاتب السويدى سترند برج ، والمسرحية بعنوان « الأب » ولكن يبدو أن سبب اختيارها هو إثارة الموضوع المضمون تجاريا . وهو :

الأبناء والتشكيك فى بنوتهم . وقد حاول كاتب السيناريو على الزرقانى أن يؤكد على ذلك طوال الفيلم .

« نحن أمام نماذج مختلفة تعانى من هذه الحالة الغريبة . أم تحاول إجهاض نفسها . لأنها حملت من رجل غير زوجها . وأب يكتشف أن أحد أبنائه أو كلهم من رجل آخر غيره . لمجرد أن زوجته نطقت باسم رجل غريب أثناء خلوتهما معا . ثم هناك رجل ضرير وعاجز يدير شقة لتدخين المخدرات بينما زوجته الجميلة تغنى وتحاول استغلال عجزه البصرى بخيانته دون أن يراها » .

ومن المسرح المكتوب فى شمال أوروبا قدم بهاء الدين شرف عام ١٩٦٤ فيلمه « أيام ضائعة » من مسرحية الكاتب المعرف هنريك ابسن . وهى المسرحية الوحيدة الوحيدة حتى الآن ، التى تنبه إليها المخرجون فى السينما المصرية . أما المخرج فاضل صالح فقد أعلن منذ اعوام أنه ينوى أن يقدم مسرحية أخرى لستراندبرج هى « مس جوليا » تحت عنوان « الهانم » وحتى الآن لم يشهد المشروع النور .

وفيما يتعلق بالمصادر الأسبانية فهى قليلة ، عدا فيلم « امرأة من زجاج » لنادر جلال عام ١٩٧٦ المأخوذ عن فيلم « موت سائق دراجة » لخوان بارديم ، وفى عام ١٩٨٧ أعلن حسام الدين مصطفى أنه سيقدم فيلمه « دماء على الثوب الأبيض » عن مسرحية « دكتور بالمى » لانطونيو بابينجد .. ولكن المشروع لم ير النور أيضا بعد .

يبقى لنا الآن أن نتحدث عن المصادر التركية .. وفى جبعة الاقتباس عن المصادر التركية فيلمان .. الأول هو فيلم « ومضى قطار

العمر » لعاطف سالم الذى اقتبس قصته بكامل تفاصيلها فريد شوقى عن فيلم عرض فى أسبوع الفيلم التركى الذى أقيم بالقاهرة عام ١٩٧٤ . وقد حدثنى فريد شوقى أنه شاهد الفيلم التركى أثناء زيارته لتركيا دون ترجمة وأنه قد اندهش للقدرة الخارقة للممثل الذى قام بدور « بابا » فى الفيلم الذى يحمل نفس العنوان من إخراج الماظ عونى وبطولته . وفى هذا الفيلم جسد عونى دور الأب الذى دخل السجن فداء لصاحب القصر الذى غرر بامرأته . وبعد أن قضى فترة العقوبة يفاجأ أن ابنته تعمل عاهرة وتحاول معاملته كزبون طالب متعة ، دون أن تعرف أنه أبوها . أما ابنه فإنه يقتله بيده دون أن يعرف الحقيقة إلا بعد أن يقترف جريمته . وقد انتهى الفيلم التركى والمصرى بنفس النهاية .

أما الفيلم الثانى فهو « عنتر شايل سيفه » لاحمد السبعاوى عام ١٩٨٢ .. ولم نكن نستطيع معرفة مصدر الفيلم سوى من خلال ما صرح به المنتج سعد شنب فى مؤتمر صحفى عقد بمهرجان الاسكندرية قائلا أن الفيلم مقتبس عن فيلم تركى يحمل اسم « العذاب » من إخراج توركان شوارى . وأكد أنه قام بتغيير بعض من أحداث الفيلم التركى عند نقله الى الشاشة المصرية بدافع مراضاة الرقابة المصرية .

هذه هى بعض النماذج من المصادر المختلفة التى رجعت اليها السينما المصرية من وقت لآخر وكما رأينا فإن أغلبها نماذج حديثة .. وهى تشكل عينة من نماذج أخرى عديدة لم نستطع أن نصل إليها سوى

من على ألسنة أصحابها . وذلك لأن التعتيم هنا على المصادر الأجنبية يكون أكثر . لأن المصادر هنا بعيدة عن التناول .. وتتم بشكل فردى .. من خلال قانون المصادفة .

خاتمة

خلال الفترة التى كنت أقوم فيها باعداد الطبعة الأولى من هذا الكتاب تمكنت من رؤية أكثر من عشرين فيلما مصريا . وفوجئت أن نصف هذه الأفلام ، تقريبا ، مقتبس بصورة أو بأخرى . وفى مقدمة للقائمة المنشورة مع الكتاب أشرنا أن هذه القائمة تتسع يوما وراء يوم ، وكانت تضم مصادر ١٨٠ فيلما . وبعد أربعة أعوام من نشر الكتاب وجدت نفسى قد أحصيت كل القائمة المنشورة مع هذه الطبعة . ووجدت اننى مصاب بحالة وسواس من أجل اكتشاف الاسماء الجديدة للمصادر الأجنبية للأفلام المصرية . الجديدة أو القديمة على حد سواء ، فوصلت الى هذه القائمة المنشورة وهذا يكشف إلى أى حد شغفت السينما المصرية باقتباس حواديت أفلامها من مصادر متعددة من كافة أنحاء العالم ..

لماذا يفعلون ذلك ؟

لا نريد أن ندين الإبداع الأدبى فى مصر .. وهو الملهم فى الأفلام الغير مقتبسة عن نصوص أجنبية . فالأدب المصرى قد قطع شوطا متطورا وخاصة إبداع الأدباء الشباب . قياسا الى ما قدمه المخرجون الشباب فى السينما . الذين بدوا مشغوفين بالاقتباس مثلما فعلت كل الأجيال السابقة عليهم . حتى الأدب الذى اتجه اليه هؤلاء المخرجون الشباب ، فهو أدب تقليدى يعتمد على الحدوتة المبهرة ويغازل حواديت السينما ، بدوره . ويهتم بأن يغذى هذه السينما بحواديت عن

المخدرات والجنس . ومداعبة الجماهير الجديدة التى أصبحت ترتاد السينما فى غرائزها ومزاجها الذى يتسم به وحدها ..

وكما أشرنا فإن السينما المصرية قد اعتمدت على السينما التجارية الامريكية ، وعلى الأدب الفرنسى المكتوب فى القرن الماضى . وهو أدب ينتمى الى الدرجة الثانية . ثم أخذت تنهل من هنا وهناك وما يتناسب وحالات التمصير .. وإن كنا لم ننكر أن هناك نصوصا ممصرة جيدا لكن أغلب كتاب السيناريو من المقتبسين قد اختاروا الجانب الأسهل . والحواديت التقليدية .

وإذا كانت السينما المصرية ، الآن ، هى جيلها الجديد ، فإن هؤلاء الشباب قد اتجهوا إلى الاقتباس فى أكثر أعمالهم . حتى أن الكثيرين منهم قد بدأوا تجاربهم الأولى بالاقتباس .. إذن ماذا سيفعلون خلال السنوات القادمة ..بل ماذا ستفعل الأجيال القادمة قريبا . أعتقد أنه مهما كانت جودة أفلامهم ، فالأمل مصاب بالارتياب . وسوف تستمر عدوى الاقتباس ، وسوف يظل المخرجون يتسابقون على اختيار النصوص الجديدة خاصة بعد انتشار الفيديو الذى ساعد كثيرا فى نقل نصوص الأفلام .

لست أحاول أن أطرح حلا بديلا للاقتباس . ولعل من بين ملامح هذا الحل هو توطيد العلاقة مع الأدباء الجدد سواء الذين لمعوا فى السبعينات والثمانينات . والذين لم يلمعوا ، ولكن الخطر يكمن فى أن السينما المصرية سوف تستعذب ارتداء قبعة « الخواجة » الى أمد طويل قد لا نستطيع أن نتكهن بمداه .

ولا شك أن طرح موضوع الاقتباس جديد .. وقد شجعنا على إعادة دراسته أن الطبعات التى صدرت من الكتاب فى مصر والعراق قد أحدثت صدى فى الصحافة العربية . لدرجة أن مجموع ما كتب عن هذا الكتاب يعادل عشرات الأضعاف مجموع حجم الكتاب .. ورغم ذلك فالظاهرة مستمرة .

(قائمة شبه كاملة)

لأهم المصادر الأجنبية فى السينما المصرية

هذه قائمة لما امكن جمعه من مصادر اجنبية فى السينما المصرية وهذه القائمة تتسع يوما وراء آخر .. ولعل القارىء يقدر ما بذل من مجهود فى اعدادها وسط عمليات التعميم الشديد التى يفرضها الكثيرون من المخرجين وكتاب السيناريو حول مصادر افلامهم ..

اولا المصادر الامريكية

العام	اسم الفيلم	اسم المخرج	العام	اسم الفيلم الأجنبى	اسم المخرج
١٩٤٢	سى عمر	نيازى مصطفى	١٩٣٦	رغبة	فرانك بوراج
١٩٤٦	ليلى بنت الأغنياء	أنور وجدى	١٩٣٤	حدث ذات ليلة	فرانك كابرا
	الهانم	هنرى بركات		سيدة ليوم واحد	
	دايما فى قلبى	صلاح أبو سيف	١٩٤٠	جسر ووترلو	ميرفين ليروى
	الماضى المجهول	أحمد سالم		عودة الاسير	(رواية جيمس هيلتون)
	اسير الظلام	عز الدين ذوالفقار		العيون السوداء	(فيلم)
١٩٥١	طيش شباب	أحمد كامل مرسى		العيون السوداء	(فيلم)
	أنا الماضى	عز الدين ذوالفقار		المصباح الأزرق	(فيلم)
١٩٥٤	عزيزة	حسين فوزى		ايرما الرقيقة	(مسرحية)
	الحياة الحب	سيف الدين شوكت	١٩٤٦	جسر ووترلو	ميرفين ليروى
	سيدة القطار	يوسف شاهين		الطريد	(رواية) شيلى سميث
	موعد مع الحياة	عز الدين ذوالفقار	١٩٣٨	الانتصار المظلم	ادموند جولدنج
	مليون جنيه	حسين فوزى		مليون جنيه	رواية مارك توين
١٩٥٦	وداع فى الفجر	حسن الإمام	١٩٤٠	جسر ووترلو	ميرفين ليروى

العام	اسم الفيلم	اسم المخرج	العام	المصدر الأمريكى	المؤلف / المخرج
١٩٥٥	الدنيا لما تضحك	عبد الجواد		مليون جنيه	رواية مارك توين
١٩٥٨	انسان غلبان	حلمى رفلة	١٩٥١	اضواء المدينة	شارلى شابلن
	غرام الأسياد	رمسيس نجيب	١٩٥٤	سابرينا	بيللى وايلدر
	مجرم فى أجازة	صلاح أبو سيف	١٩٥٤	النمر النائم	جوزيف لوزى
	وكر الملذات	حسن الإمام	١٩٤٩	مكان تحت الشمس	جورج ستيفنس
	هدى	رمسيس نجيب	١٩٤٨	الانتصار المظلم	ادموند جولدنج
	غدا يوم آخر	البير نجيب	١٩٤٠	جسر ووترلو	ميرفين ليروى
	نداء العشاق	يوسف شاهين	١٩٤٧	صراع تحت الشمس	كنج فيدور
	النصاب	نيازى مصطفى	١٩٤٢	دكتورجيكل ومستر هايد	فكتور فلمنج
١٩٦١	الخرساء	حسن الإمام	١٩٤٧	جونى بليندا	جون نيجولسكو
١٩٦٢	يوم من عمرى	عاطف سالم	١٩٥٤	اجازة رومانية	ويليام وايلر
	امرأة فى دوامة	محمود ذوالفقار	١٩٤٦	لكل نصيبه	جورج ليس
	إشاعة حب	فطين عبد الوهاب		قصة مدينة	(رواية لا يمرسون)
	الأزواج والصيف	عيسى كرامة	١٩٥٥	هرشة السنوات السبع	بيللى وايلدر
	لن اعترف	كمال الشيخ		رواية الحافة العارية	

العام	اسم الفيلم	اسم المخرج	العام	المصدر الأمريكى	المؤلف / المخرج
	الجريمة الضاحكة	نجدى حافظ		عن رواية للكاتبة كاترين كوك	
	الشموع السوداء	عز الدين ذوالفقار		العيون السوداء	(فيلم)
	الزوجة ١٣	فطين عبد الوهاب		رواية « الزوجات ذوات اللحية الزرقاء »	
١٩٦٣	المؤامرة	كمال الشيخ		عن رواية (جنون القلب)	
	أغلى من حياتى	محمود ذوالفقار		الشارع الخلفى	رواية فانى هيرست
١٩٦٦	صغيرة على الحب	نيازى مصطفى	١٩٦٤	لا تتزوج أرملة	جاك لى طومسون
	من أحب	ماجده	١٩٣٩	ذهب مع الريح	فيكتور فلمنج
١٩٦٧	أيام الحب	حلمى حليم	١٩٦٤	سيدتى الجميلة	جورج كيوكر
١٩٦٩	فتاة الاستعراض	محمود ذوالفقار	١٩٦٠	دعنا نحب	جورج كيوكر
	بنت شقية	حسام الدين مصطفى	١٩٦٦	لا ليس مع زوجتى	نورمان بانايا
	كيف تتخلص من زوجتك	عبد المنعم شكرى	١٩٦٤	كيف تقتل زوجتك	ريتشارد كوين
	هروب	حسن رضا	١٩٥٧	حطمت قيودى	ستانلى كرامر
	عصابة الشيطان	حسام الدين مصطفى	١٩٦٣	اللغز	ستانلى دونن
	مطاردة غرامية	نجدى حافظ	١٩٦٥	بوينج بوينج	مايكل ريتشى

العام	اسم الفيلم	اسم المخرج	العام	المصدر الأمريكى	المؤلف / المخرج
١٩٧٠	نصف ساعة زواج	فطين عبد الوهاب	١٩٦٩	زهرة الصبار	چين ساكس
	كانت أيام	حلمى حليم	١٩٥٥	هرشة السنوات السبع	بيللى وايلدر
	أضواء المدينة	فطين عبد الوهاب	١٩٦٤	سيدتى الجميلة	جورج كيوكر
١٩٧١	المتعة والعذاب	نيازى مصطفى	١٩٦٢	نساء موصمات	جورج كيوكر
١٩٧٢	غدا يعود الحب	نادر جلال	١٩٦٣	حب مع الغريب المناسب	روبرت موليجان
١٩٧٣	غرام فى الطريق الزراعى	عبد المنعم شكرى	١٩٣٤	حدث ذات ليلة	فرانك كابرا
	البحث عن فضيحة	نيازى مصطفى	١٩٦٧	دليل الرجل المتزوج	جين كيلى
	زمان يا حب	عاطف سالم	١٩٦١	غرام فى سبتمبر	روبرت موليجان
	ذات الوجهين	حسام الدين مصطفى	١٩٤١	سيدة الأقمار السبعة	توم كونوى
	القتلة	أشرف فهمى	١٩٥١	غريبان فى قطار	هتشكوك
	أزمة سكن	حلمى رفلة	١٩٦٢	الشقة	بيللى وايلدر
	لا تتركنى وحدى	حسن الإمام	١٩٥٧	مكتوب على الريح	دوجلاس سيرك
	فندق السعادة	فطين عبد الوهاب	١٩٦١	غرام فى سبتمبر	روبرت موليجان
١٩٧٤	أنا وابنتى والحب	محمد راضى	١٩٦١	لوليتا	ستانلى كيوبريك
	مدرسة المراهقين	أحمد فؤاد	١٩٦٢	الملاك الأزرق	ادوارد ديمتريك

العام	اسم الفيلم	اسم المخرج	العام	المصدر الأمريكى	المؤلف / المخرج
١٩٧٥	عجايب يا زمن	حسن الإمام	١٩٥٤	شرق عدن	ايليا كازان
	حب أحلى من الحب	حلمى رفلة	١٩٦٥	صوت الموسيقى	روبرت وايز
	أعظم طفل فى العالم	جلال الشرقاوى	١٩٦٠	دورة الزواج	والتر لانج
	لعنة الزمن	احمد السبعاوى		وفاة بائع متجول	ارثر ميللر (مسرحية)
	المرأة هى المرأة	هنرى بركات	١٩٤٢	ذات الوجهين	جورج كيوكر
	الصعاليك	يوسف معلوف(سوريا)	١٩٦٣	حكاية نصف الليل	رالف ليفى
١٩٧٦	امرأة عاشقة	اشرف فهمى	١٩٦٢	فيدرا	جون داسان
	قصة الحى الغربى	عادل صادق	١٩٦٢	قصة الحى الغربى	روبرت وايز
	ومن الحب ما قتل	حسام الدين مصطفى	١٩٥٦	جونى	اندرو ستون
	قمر الزمان	حسن الإمام	١٩٥٣	ليلى	شارلز والتر
	يوم الأحد الدامى	نيازى مصطفى	١٩٥٥	ساعات اليأس	ويليام وايلر
	لا وقت للدموع	نادر جلال	١٩٤٦	جسر ووترلو	ميرفين ليروى
	النشالة	حلمى رفلة	١٩٦٤	سيدتى الجميلة	جورج كيوكر
	كان وكان وكان	عباس كامل	١٩٦٥	فن الحب	نورمان جويسون
	موعد مع سوسو	اشرف فهمى	١٩٦٨	شارتى الحلوة	بوب فوس

العام	اسم الفيلم	اسم المخرج	العام	المصدر الأمريكى	المؤلف / المخرج
١٩٧٧	ليالى ياسمين	بركات	١٩٥٣	كارى	ويليام ويلر
	شقة وعروسة يارب	زكى صالح	١٩٦٦	امش ، لا داع للجرى	شارلز والتر
	عالم عيال عيال	محمد عبد العزيز	١٩٦٧	أولادك أولادى أولادنا	ملفين شافلسون
	الوهم	نادر جلال	١٩٦٨	الدوامة	هتشكوك
١٩٧٨	قطة على نار	سمير سيف		قطة على نار	تينسى ويليامز (مسرحية)
	فتاة تبحث عن الحب	نادر جلال	١٩٦٦	هذه الملكية المدانة	سيدنى بولاك
	حساب السنين	احمد السبعاوى	١٩٦٤	رغبة وكبرياء	توم جريز
	خللى بالك من جيرانك	محمد عبد العزيز	١٩٦٨	اقدام حافية فى الحديقة	جين ساكس
	امرأة بلا قلب	يس اسماعيل يس	١٩٧٢	سوف تحبين أمى	لامونت جونسون
	دعاء المظلومين	حسن الإمام		الشريد	ثورنتون وايلدر(مسرحية)
	بدون زواج أفضل	يحيى العلمى	١٩٦٤	يوم واحد فى نيويورك	جون نيجولسكو
١٩٧٩	صراع العشاق	يحيى العلمى	١٩٤٧	صراع تحت الشمس	كنج فيدور
١٩٨٠	رجل فقد عقله	محمد عبد العزيز	١٩٦٢	اللعنة الحارة	دانييل مان
	انقذوا هذه العائلة	حسن ابراهيم	١٩٦٨	سنوات المستحيل	مايكل جوردن
	انتخبوا الدكتور سليمان	محمد عبد العزيز	١٩٤٦	امرأة فى النافذة	فريتز لانج

العام	اسم الفيلم	اسم المخرج	العام	المصدر الأمريكى	المؤلف / المخرج
	ليلة بكى فيها القمر	احمد يحيى	١٩٧٧	مولد نجمة	فرانك بيرسون
	النصابون	احمد يحيى	١٩٦٣	حكاية نصف الليل	رالف ليفى
	الثأر	محمد خان	١٩٥٨	المنتقم	هنرى كنج
	رحلة النسيان	أحمد يحيى	١٩٤٦	جسر ووترلو	ميرفين ليروى
١٩٨١	دماء على الثوب الوردى	حسن الإمام	١٩٤٩	مكان فى الشمس	جورج ستيفنس
	الخبز المر	أشرف فهمى		مشهد من الجسر	ارثر ميللر (مسرحية)
	سجن بلا قضبان	احمد السبعاوى	١٩٧٢	سلوث	جوزيف مانكفتش
	ليلة شتاء دافئة	احمد فؤاد	١٩٣٤	حدث ذات ليلة	فرانك كابرا
	حب لا يرى الشمس	احمد يحيى	١٩٧٠	صانعة الأطفال	جيمس بريدجز
	يا رب ولد	عمر عبد العزيز	١٩٦٧	الأمر متأخر جدا	باديوركين
	عيون لا تنام	رأفت الميهى		رغبة تحت شجرة الدردار	يوجين اونيل (مسرحية)
	المشبوه	سمير سيف	١٩٦٥	كان لصا	رالف نيلسون
	اللصوص	تيسير عبود	١٩٦٥	كان لصا	رالف نيلسون
	ساعود بلا دموع	تيسيرعبود	١٩٦٤	الزيارة	برنارد فيكى
١٩٨٢	انهم يسرقون الارانب	نادر جلال	١٩٧٥	هارى ووالتر فى المدينة	مارك ريدل
	الأقدار الدامية	خيرى بشارة		الحداد يليق بالكترا	يوجين اونيل (مسرحية)

العام	اسم الفيلم	اسم المخرج	العام	المصدر الأمريكي	المؤلف / المخرج
	الرغبة	محمد خان		جاتسبى العظيم	سكوت فيتز جيرالد
	غريب فى بيتى	سمير سيف	١٩٧٧	فتاة الوداع	هربرت روس
	فتوة الجبل	نادر جلال		رغبة تحت شجرة الدردار	يوجين اونيل (مسرحية)
	عروسة وجوز عرسان	يحيى العلمى	١٩٥٤	ثلاثة للاستعراض	هـ .س . بوتر
	عصابة حمادة وتوتو	محمد عبد العزيز	١٩٧٦	مرح مع ديك وجين	تيد كوتشيف
	الاقوياء	اشرف فهمى	١٩٤٧	صراع فى الشمس	كنج فيدور
	الذئاب	عادل صادق	١٩٥٥	على الرصيف	ايليا كازان
	السلخانة	احمد السبعاوى	١٩٧٢	السيناريو عن(الاب الروحى)	ف . كابولا
١٩٨٣	واحدة بواحدة	نادر جلال	١٩٦٢	ياحبيبى عد لى تانى	مايكل جوردن
	خمسة باب	نادر جلال	١٩٦٣	ايرما الرقيقة	بيلى وايلدر
	عالم وعالمة	احمد ياسين	١٩٦٢	الملاك الأزرق	ادوار ديمتريك
	اللعنة	حسين الوكيل	١٩٦٣	ممر الصدمات	صموئيل فوللر
	شوارع من نار	سمير سيف	١٩٦٣	ايرما الرقيقة	بييلى وايلدر
	شقة الاستاذ حسن	حسين الوكيل	١٩٦١	الشقة	بيلى وايلدر
	الزمار	عاطف الطيب		هبوط أورفيوس	تينسى ويليامز (مسرحية)

العام	اسم الفيلم	اسم المخرج	العام	المصدر الأمريكى	المؤلف / المخرج
	الحلال والحرام	سمير سيف	١٩٧٨	الجانب الآخر من منتصف الليل	شارلز جاروت
	العروس وبحر الدماء	يس اسماعيل يس	١٩٦٨	انتظر حتى يحل الظلام	ترنس يونج
	دعوة خاصة جدا	عمر عبد العزيز	١٩٦٩	الحفلة	بليك ادواردز
١٩٨	المجنونة	عمر عبد العزيز	١٩٧٠	اعزف لى مقطوعة ميستى	كلينت استوود
	انحراف	تيسير عبود		عربة اسمها الرغبة	تينسى ويليامز (مسرحية)
	شيطان من عسل	حسن الصيفى	١٩٦٩	حبوب منع الحمل	فيلدر كوك
	الفريسة	عثمان شكرى سليم		عربة اسمها الرغبة	تينسى ويليامز
١٩٨٠	أخى وصديقى سأقتلك	يس اسماعيل يس	١٩٦٥	فن الحب	نورمان جويسون
	المواجهة	احمد السبعاوى	١٩٥٩	آخر قطار من جن هيل	جون سترجس
	معركة النساء	عدلى خليل	١٩٦٣	ايام الخمر والورد	بليك ادورادز
	بستان الدم	اشرف فهمى		ترقب فى الليل	مسرحية لوسيل فيشر
	قبل الوداع	حسين الوكيل	١٩٣٨	الانتصار المظلم	ادموند جولدنج
١٩٨٧	ساعات الفزع	يس اسماعيل يس	١٩٨٢	ساعات الزيارة	جان كلود لورو
	مهمة صعبة جدا	حسين عمارة	١٩٥٢	اثنان فى قطار	هيتشكوك
	امرأة تعرف اكثر	خليل شوقى	١٩٦٨	لحظات آثمة	مارك روبسون
	على بيه مظهر	عمر عبد العزيزد		عاشق المظاهر	رواية جورج كيلى

العام	اسم الفيلم	اسم المخرج	العام	المصدر الأمريكي	المؤلف / المخرج
	العبقرى والحب	احمد السبعاوى	١٩٦١	رجل النساء	جيرى لويس
	قاتل الزوجة	يس اسماعيل يس	١٩٥٤	اطلب م للقتل	هتشكوك
١٩٨٨	عاد لينتقم	يس اسماعيل يس		عن «رواية» التبديل	جون راسل
١٩٨٩	اولاد الإيه	شريف يحيى	١٩٨٦	هانكى بانكى	سيدنى بواتييه
	جحيم تحت الماء	نادر جلال		الذهب المبتل	قصة ثورنتون وايلدر
	الفتى الشرير	محمد عبد العزيز	١٩٨١	ندبة الوجه	بريان دى بالما
١٩٩٠	الطريق الى طابا	شريف حمودة	١٩٦٣	عالم مجنون مجنون	ستانلى كرامر
	جزيرة الشيطان	نادر جلال		الذهب المبتل	ثورنتون وايلدر
	حنفى الأبهة	محمد عبد العزيز	١٩٨٥	«٤٨ ساعة»	والترهيل
	جحيم ٢	محمد ابو سيف		الذهب المبتل	ثورنتون وايلدر
	اقتل مراتى ولك تحياتى			اختطاف زوجة رجل مهم	
	الامبراطور	رياض العريان	١٩٨٢	ندبة الوجه	بريان دوبالما

ثانيا : المصادر الفرنسية

الاب المزيف : جول ماري	١ – قلوب الناس	حسن الامام	١٩٥٣
	٢ – الساحرة الصغيرة	فطين عبد الوهاب	١٩٦٣
	٣ – ابنتي العزيزة	حلمي رفلة	١٩٧٢
المتوحشة : جان آنوى	١ – المتوحشة	سمير سيف	١٩٧٨
	٢ – الكلمة الأخيرة	وصفى درويش	١٩٨٢
تيريز ركان : اميل زولا	١ – لك يوم يا ظالم	صلاح ابو سيف	١٩٥١
	٢ – المجرم	صلاح ابو سيف	١٩٧٨
	٣ – الوحش داخل الإنسان	اشرف فهمى	١٩٧٩
كارمن : بروسبير ميريميه	١ – الشيطان امرأة	نيازى مصطفى	١٩٧١
	٢ – امرأة بلا قيد	هنرى بركات	١٩٧٨
الكونت دى مونت كريستو/الكسندر ديماس	١ – الكنز المفقود	ابراهيم لاما	١٩٧٩
	٢ – امير الانتقام	هنرى بركات	١٩٤٨
	٣ – المنتقم	صلاح ابو سيف	١٩٤٨
	٤ – امير الدهاء	هنرى بركات	١٩٦٣
	٥ – دائرة الانتقام	سمير سيف	١٩٧٧
	٦ – علامة معناها الخطأ	سمير نوار	١٩٨٠
	٧ – الظالم والمظلوم	حسام الدين مصطفى	١٩٩٠
غادة الكاميليا : (الكسندر ديماس الابن)	١ – الغندورة	ماريو فولبى	١٩٣٥
	٢ – ليلى	توجو مزراحى	١٩٤٢
	٣ – عهد الهوى	احمد بدر خان	١٩٥٤
	٤ – رجال بلا ملامح	محمود ذوالفقار	١٩٦٨
	٥ – عاشق الروح	احمد ضياء الدين	١٩٧٣
	٦ – السكاكينى	حسام الدين مصطفى	١٩٨٦

مدام اكس	١ – المتهمة	هنرى بركات	١٩٤٢
	٢ – المرأة المجهولة	محمود ذوالفقار	١٩٥٩
	٣ – وضاع العمر ياولدى	عاطف سالم	١٩٧٧
ملك الحديد : جورج	١ – قلب امرأة	توجو مزراحى	١٩٢٤
اونين	٢ – ارحم دموعى	هنرى بركات	١٩٥٤
	٣ – حب وكبرياء	حسن الامام	١٩٧٢
حق الطفل : جورج	١ – الواجب	هنرى بركات	١٩٤٨
اونين	٢ – حكايتى مع الزمان	حسن الامام	١٩٧٢
القبلة القاتلة (رواية)	١ – أولاد الفقراء	يوسف وهبى	١٩٣٨
	٢ – حكمتك يا رب	حسام الدين مصطفى	١٩٧٣
فانى (مارسيل بانيول)	١ – ليلة ممطرة	توجو مزراحى	١٩٣٩
	٢– العقاب	هنرى بركات	١٩٤٨
	٣ – شاطىء الذكريات	عز الدين ذوالفقار	١٩٥٦
	٤ – توحيدة	حسام الدين مصطفى	١٩٧٢
	٥ – نغم فى حياتى	هنرى بركات	١٩٧٤
بائعة الخبز (دورثى	١ – بائعة الخبز	حسن الامام	١٩٥٢
دى جوفيه)	٢ – الجنة تحت قدميها	حسن الامام	١٩٨١
لابوهيم (هنرى	١ – ايامنا الحلوة	حلمى حليم	١٩٥٦
مرجيه)	٢ – وداعا للعذاب	احمد يحيى	١٩٨٠
السيد (كورنّى)	١ – غرام وانتقام	يوسف وهبى	١٩٤٤
	٢ – دماء على النيل	نيازى مصطفى	١٩٥٩
	٣ – العيال الطيبين	محمد عبد العزيز	١٩٧٥
مهاجر برسيبان/ جورج	١ – الرغبة والثمن	محمد عوض محمد	١٩٧٧
شحادة	٢ – بنات ابليس	على عبد الخالق	١٩٨٢
البؤساء (فيكتور	١ – البؤساء	كمال سليم	١٩٤٢
هوجو)	٢ – البؤساء	عاطف سالم	١٩٧٨
امرأة فى الظلام	١ – ليلى فى الظلام	توجو مزراحى	١٩٤٤
(ليوما كريدى)	٢ – موعد فى البرج	عزالدين ذوالفقار	١٩٦٣

القضية المشهورة (مسرحية)	١ – الملاك الظالم	حسن الامام	١٩٥٤
	٢ – القضية المشهورة	حسن الامام	١٩٧٨
السيناتور الاصفر (مسرحية)	١ – سلامة فى خير	نيازى مصطفى	١٩٤٥
	٢ – صاحب الجلالة	فطين عبد الوهاب	١٩٦٤
	٣ – الرجل الذى باع الشمس	نيازى مصطفى	١٩٨٣
الولدان الشريدان	١ – اليتيمتين	حسن الامام	١٩٤٨
	٢ – الشيطانة الصغيرة	حسن الامام	١٩٥٨
تاييس (اناتول فرانس)	١ – كهرمانة	السيد بدير	١٩٥٨
	٢ – ابى فوق الشجرة	حسين كمال	١٩٦٨
	٣ – شقة الطلبة	طلبه رضوان	١٩٦٨
روجيه لاكونت (جول مارى)	١ – حكم القوى	حسن الامام	١٩٥٤
	٢ – الكروان له شفايف	حسن الامام	١٩٧٦
طوباز (مارسيل بانيول)	١ – ياقوت	روزيبه	١٩٣٤
	٢ – المدير الفنى	حسن الصفى	١٩٦٤
ماجدولين (الفونس كار)	١ – دموع الحب	محمد كريم	١٩٣٥
	٢ – رسالة غرام	احمد بدرخان	١٩٥٤
البرجوازى النبيل (موليير)	١ – قصة ممنوعة	طلبه رضوان	١٩٦٣
	٢ – الفول صديقى	حسين الوكيل	١٩٨٣
مادلين فيرات (اميل زولا)	١ – ضربة القدر	يوسف وهبى	١٩٤٧
	٢ – غدر وعذاب	حسين صدق	١٩٤٧
توسكا (مسرحية)	١ – لحن الخلود	بركات	١٩٥٢
سوء تفاهم (البير كامّى)	١ – المجهول	اشرف فهمى	١٩٨٤
الاستاذ كلينوف	١ – الاستاذ ايوب	محمد سلمان	١٩٧٤
الدلوعة	دلع البنات	حسن الصيفى	١٩٧١
الغربان (هنرى بيك)	ارملة وثلاث بنات	جلال الشرقاوى	١٩٦٤
دكتور كنوك (جيل رومان)	أنا الدكتور	عباس كامل	١٩٦٧

ثمن الحرية (ايمانويل روبليس)	ثمن الحرية	نور الدمرداش	١٩٦٤
الاب جوريو (بلزاك)	١ – باى باى يا حلوة	عاطف سالم	١٩٧٧
	٢ – ابليس فى المدينة	سمير سيف	١٩٧٧
غريب فى المنزل (جورج سيمنون)	– شباب يحترق	محمود فريد	١٩٧١
البرتا (بيير بنوا)	١ – الحب المحرم	حسن الامام	١٩٧١
قصة البير هوسين	١ – لسنا ملائكة	محمود فريد	١٩٧٠
وخلق الله المرأة (روجيه فاديم)	١ – الانثى	حسين الوكيل	١٩٨٥
وتدور الدوائر	١ – ثمن الغربة	نادر جلال	١٩٨٨
البنادق الكبرى (دوتشيوتسارى)	١ – دعونى انتقم	تيسير عبود	١٩٨٠
اخطار المهنة (اندريه كايات)	١ – علاقة خطرة	تيسير عبود	١٩٨٠
بورسالينو (جاك ديراى)	١ – سلام يا صاحبى	نادر جلال	١٩٨٦
حمام السباحة	١ – الاوهام	احمد النحاس	١٩٨٦
الحكم (اندريه كايات)	١ – انهم يقتلون الشرفاء	ناصر حسين	١٩٨٤
مغامرات صينى فى الصين « فليب دوبروكا »	١ – اقتلنى من فضلك	حسن الصيفى	١٩٦٥
النائب هاليه	– النيابة تطلب البراءة	عدلى خليل	١٩٨٩
الاب ليونار (مسرحية)	– بيومى افندى	يوسف وهبى	١٩٤٩
العروس فى زى الحداد (ف . تريفو)	– المرأة الحديدية	عبد اللطيف زكى	١٩٦٧

ثالثا : المصادر الانجليزية

روميو وجولييت	شكسبير	١ – ممنوع الحب	محمد كريم	١٩٤٣
		٢ – شهداء الغرام	كمال سليم	١٩٤٤
		٣ – العلمين	عبد العليم خطاب	١٩٦٢
الملك لير	شكسبير	١ – الملاعين	احمد ياسين	١٩٧٧
		٢ – حكمت المحكمة	احمد يحيى	١٩٨١
عطيل	شكسبير	١ – المعلمة	حسن رضا	١٩٥٩
		٢ – الغيرة القاتلة	عاطف الطيب	١٩٨١
ترويض النمرة	شكسبير	١ – آه من حواء	فطين عبد الوهاب	١٩٦١
		٢ – الزوجة السابعة	ابراهيم عمارة	١٩٥١
مرتفعات ويذرنج	اميلى برونتى	١ – قصة غرام	كمال سليم	١٩٤٥
		٢ – الغريب	كمال الشيخ	١٩٥٦
مدرسة المشاغبين	بيتر جلنفيل	١ – مدرسة المشاغبين	حسام الدين مصطفى	١٩٧٤
		٢ – الضحايا	حسام الدين مصطفى	١٩٧٥
مروحة الليدى وندرمير	أوسكار وايلد	١ – امرأتان	حسن رمزى	١٩٧٧

أهمية أن يكون الانسان جادا	اوسكار وايلد	١ – فتى احلامى	حلمى حليم	١٩٥٧
الزوجة الطروب	نويل كوارد	١ – عفريت مراتى	فطين عبد الوهاب	١٩٦٦
آل باريت	ج . م . بارى	١ – يوم بلا غد	هنرى بركات	١٩٦٢
جين اير	شارلوت برونتى	١ – هذا الرجل أحبه	حسين حلمى	١٩٦٢
السيدة المجهولة	مرجريت واين	١ – الليلة الاخيرة	كمال الشيخ	١٩٦٢
شجرة اللبلاب	مارى ستيوارت	١ – الزائرة	بركات	١٩٧٣
براعم الربيع	أ . ب . ييتس	١ – خرج ولم يعدّ	محمد خان	١٩٨٤
تزوجت رجلا ميتا	روبرت ايريش	١ – غاوى مشاكل	محمد عبد العزيز	١٩٨١
الصعود من سلم الهبوط	ر. موليجان	١ – مدرستى الحسناء	ابراهيم عمارة	١٩٧١
دولسيما	فرانك نسبيت	١ – الندم	نادر جلال	١٩٧٨
حب فى العاصفة	روى بيكر	١ – الأبالسة	على عبد الخالق	١٩٧٧
الشاهد	بطولة ليونيل جيفرز	١ – غرام تلميذة	حلمى حليم	١٩٧٢
ناس طيبون وحفل تتويج	روبرت هامر ١٩٤٩	١ – البرنس	فاضل صالح	١٩٨٣
لقاء قصير	دافيد لين ١٩٤٦	١ – شىء فى حياتى	بركات	١٩٦٥
آدم الجديد (رواية)		١ – آدم والنساء	السيد بدير	١٩٧٠
العمة تشارلى	أرشى مايو ١٩٣٩	٢ – سكر هانم	السيد بدير	١٩٦٠
سندريللا		١ – القلب له واحد	هنرى بركات	١٩٤٥

رابعا : المصادر الروسية

العمل الأصلي	المؤلف	الفيلم	المخرج	السنة
البعث	تولستوى	ظلمونى الحبايب	حسن الإمام	١٩٥٨
البعث	تولستوى	دلال المصرية	حسن الإمام	١٩٦٨
البعث	تولستوى	اشياء ضد القانون	احمد ياسين	١٩٨٣
آنا كارنينا	تولستوى	نهر الحب	عز الدين ذوالفقار	١٩٥٨
الاخوة كارمازوف	دوستويفسكى	الاخوة الاعداء	حسام الدين مصطفى	١٩٧٦
الممسوسون	دوستويفسكى	الشياطين	حسام الدين مصطفى	١٩٧٦
الجريمة والعقاب	دوستويفسكى	سونيا والمجنون	حسام الدين مصطفى	١٩٧٧
الجريمة والعقاب	دوستويفسكى	فقراء لا يدخلون الجنة	مدحت السباعى	١٩٨٣
الجريمة والعقاب	دوستويفسكى	الجريمة والعقاب	ابراهيم عمارة	١٩٥٧
الزوج الخالد	دوستويفسكى	مع سبق الاصرار	اشرف فهمى	١٩٧٨
الابلة	دوستويفسكى	الجريح	مدحت السباعى	١٩٧٤
المفتش العام	جوجول	المفتش العام	حلمى رفلة	١٩٥٦
المفتش العام	جوجول	الرجل المناسب	حلمى رفلة	١٩٧٠
المفش العام	جوجول	اللى ضحك على الشياطين	ناصر حسين	١٩٨٢
مذكرات مجنون	جوجول	شهادة مجنون	طلعت علام	١٩٧٨
تراس بولبا	جوجول	وداعا يا ولدى	تيسير عبود	١٩٨٦
عن رواية لتشيكوف		الشريد	هنرى بركات	١٩٤٢

خامسا : مصادر متنوعة

اسم الفيلم	المخرج	العام	اسم المصدر	المخرج أوالمؤلف	البلد
البعض يفضلونها ارملة	يوسف ابو سيف	١٩٩٠	البعض يفضلونها ارملة	د. تسارى	ايطاليا
وضاع حبى هناك	على عبد الخالق	١٩٧٩	زهرة عباد الشمس	دى سيكا	ايطاليا
تزوير فى اوراق رسمية	يحيى العلمى	١٩٧٤	عن مسرحية فيلونا مارتوانو	ادواردو دى فيليبيو	ايطاليا
المرأة هى المرأة	بركات	١٩٧٨	نحن النساء	روسيلليني	
٤ : ٢ : ٤	احمد فؤاد	١٩٨٠	— الوريث	مسرحية	ايطاليا
افراح	احمد بدرخان	١٩٦٨			
عالم مضحك جدا	حسام الدين مصطفى	١٩٦٨	— الكرسى رقم ١٣	مسرحية	ايطاليا
مين فينا الحرامى	محمد عبد العزيز	١٩٨٤			
عايدة	احمد بدرخان	١٩٤١	— اوبرا عايدة	فيردى	ايطاليا
نوع من النساء	حسن الصيفى	١٩٨١	— المرحوم	بيرانديللو	ايطاليا
رسالة من أمرأة مجهولة	صلاح ابو سيف	١٩٦٢	— رسالة من مجهولة	س . زفايج	المانيا
جنون الحب	نادر جلال	١٩٧٧	— جنون الحب	س . زفايج	المانيا
النائب العام	احمد كامل مرسى	١٩٤٥	— النائب العام	ف . شيللر	المانيا

اسم الفيلم	المخرج	العام	اسم المصدر	المخرج أو المؤلف	البلد
سفير جهنم	يوسف وهبى	١٩٤٥			
موعد مع ابليس	كامل التلمسانى	١٩٥٥	– فاوست	جوته	المانيا
المرأة التى غلبت الشيطان	يحيى العلمى	١٩٧٢			
المتشردان	السعيد مصطفى	١٩٨٣	– السيد دولار	ب نوسفيتش	يوغسلافيا
العذاب امرأة	احمد يحيى	١٩٧٧	– الاب	سترندبرج	السويد
ايام ضائعة	بهاء الدين شرف	١٩٦٤	– اعمدة المجتمع	هنريك ابسن	المجر
حبيبتى	هنرى بركات	١٩٧٣	– دمعة وابتسامة	جابور فالازى	المجر
ومضى قطار العمر	عاطف سالم	١٩٧٥	– بابا	عاطف يلماظ	تركيا
عنتر شايل سيفه	احمد السبعاوى	١٩٨٣	العذاب	توركان شوراى	تركيا
امرأة من زجاج	نادر جلال	١٩٧٤	موت سائق الدراجة	خوان بارديم	اسبانيا
آه يا بلد آه	حسين كمال	١٩٨٦	زوربا اليونانى	(كوكاينس)	اليونان

للمؤلف

فى الرواية

ـ لماذا	دار المطبوعات الجديدة اسكندرية١٩٨١
ـ اوديسانا	دار المطبوعات الجديدة اسكندرية ١٩٨٢
ـ الثروة	المجلس الاعلى للثقافة القاهرة ١٩٨٣
ـ البديل	الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٧

فى الرواية المترجمة

« آلهة الذباب » عن ويليام جولدنج – روايات الهلال ، القاهرة ١٩٨٤

ـ شحاذون ومعتزون عن البير قصيرى – الرواية العالمية ، القاهرة ١٩٨٧

فى الدراسات

ـ الاقتباس فى السينما المصرية (طبعة اولى) الموسوعة الصغيرة بغداد ١٩٨٦ (نفذ)

ـ الرواية اليهودية فى الولايات المتحدة وفرنسا دار افاق عربية – بغداد ١٩٨٦ نفذ

ـ رواية التجسس والصراع العربى الاسرائيلى نهضة مصر ١٩٩٠

فى أدب الاطفال

ـ آلة الزمن العجيبة	دار الهلال ١٩٨٦
ـ حكايات غيرت الدنيا (فاز بجائزة الدولة التشجيعية)	دار الهلال ١٩٨٧
ـ أجمل حكايات البحر	دار الهلال ١٩٨٨
ـ شارلى المتشرد	دار الهلال ١٩٨٩
ـ حكايات غيرت الدنيا جـ ٢	دار الهلال – ١٩٩٠
ـ العملاق	دار الهلال – ١٩٩٠
ـ اجمل حكايات الدنيا	نهضة مصر – ١٩٩٠

الفهرس

الصفحة

رقم الإيداع : ٧٠٧٢ / ١٩٩٠	
الترقيم الدولى : 7 - 0017 - 14 - 977	ISBN

مطابع نهضة مصر



هذا أول كتاب من نوعه في مكتبة السينما العربية..

وقد استغرق اعداد هذا الكتاب عشر سنوات كاملة، راح فيها المؤلف يتتبع المصادر الأجنبية التي استوحى منها السينمائيون قصص أفلامهم واكتشف أن مخيلة العديد من السينمائيين كثيراً ما تعتمد على الأفلام والروايات العالمية. وأن الكثيرين يجدون أنه من السهل اقتباس وتمصير هذه المصادر عن تأليف حكايات جديدة..

ولأن هذا الكتاب قد آثار العديد من المشاكل والأحاديث في طبعتيه السابقتين، فإن المؤلف قد قام بتأليفه من جديد وأضاف عليه قائمة كبيرة بكل ما أمكنه الوصول إليه من مصادر الأفلام المقتبسة

مطابع نهضة مصر